

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav české literatury a literární vědy

Diplomová práce

Andrea Fiřtíková

Stylizační postupy v díle Ladislava Fukse

Stylization procedures in texts by Ladislav Fuks

Praha, 2010/2011

Vedoucí práce: PaedDr. Luboš Merhaut, CSc.

Poděkování

Děkuji vedoucímu této diplomové práce PaedDr. Luboši Merhautovi, CSc. za rady a připomínky, a především za čas, který mé práci v průběhu jejího vzniku věnoval.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím uvedených pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů, které jsem řádně citovala. Prohlašuji, že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 28. 04. 2011

Andrea Fírtíková

Abstrakt

Práce se zabývá stylizačními postupy užívanými v beletristických a publicistických textech Ladislava Fukse. Jejím cílem je vymezení a doložení základních charakteristických postupů, kterými jsou opakování, intertextovost, znejasňování a mystifikace, rozpornost, autostylizace. Práce sleduje uvedené postupy v charakteristických projevech a proměnách, pozoruje, zda plní v textech různé povahy stejné či obdobné funkce. Dále se zabývá vztahem těchto postupů k umělecké stylizaci autorského subjektu a také tím, do jaké míry o něm lze uvažovat. Tato práce směřuje především k vymezení jedinečnosti Fuksovy autorské metody, která nabízí možnosti různého čtení, umožňuje nahlížet na jeho tvorbu z různých stran a sledovat též, jak se do jeho textů promítají jeho osobní postoje.

Klíčová slova

Ladislav Fuks, stylizace, stylizační postupy, záměrnost, nezáměrnost, opakování, intertextovost, znejasňování a mystifikace, rozpornost, autostylizace, variace, paměť

Abstract

This thesis deals with the stylization procedures used in the belletristic and journalistic texts written by Ladislav Fuks. The aim of the thesis is to define and demonstrate the basic distinctive methods and procedures such as repetition, intertextuality, ambiguity and mystification, ambivalence and autostylization. This thesis follows the methods mentioned above in characteristic exposures and transformations and examines the diversity of functions these methods fulfil in several texts of different nature. Furthermore, this thesis occupies with the relationship between these methods and author's artistic stylization as well as to what extent he can be cogitated. This thesis is directed to defining the uniqueness of Fuks's writing method which offers a variety of reading approaches. It allows to look at Fuks's writing from different angles and observe the intensity of author's personal attitudes projecting into his texts.

Keywords

Ladislav Fuks, stylization, stylization procedures, deliberateness, unpremeditation, repetition, intertextuality, ambiguity and mystification, ambivalence, autostylization, variation(s), memory

Obsah

Úvod.....	6
1 Ladislav Fuks	8
2 Stylizační postupy	12
2.1 Opakování	14
2.2 Intertextovost.....	48
2.3 Znejasňování a mystifikace.....	64
2.4 Rozpornost	84
2.5 Autostylizace.....	97
Závěr	108
Seznam prostudované a použité literatury	110

Úvod

Od roku 1963, kdy Ladislav Fuks vstoupil do české literatury novelou *Pan Theodor Mundstock*, byla do současné doby jeho jednotlivým prózám věnována řada studií. Autorovy knihy jsou obvykle charakterizovány jako projev „osobitého stylu a umělecké metody,“¹ které spočívají v metaforičnosti, symboličnosti, motivické výstavbě, kompoziční propracovanosti atp. Komplexnější pohled na spisovatelovu beletristickou tvorbu nabízí kniha Aleše Kovalčíka *Tvář a maska. Postavy Ladislava Fukse* (2006), ale i ta se zabývá jedním aspektem díla, byť významným (kuklením, maskováním postav). Autorovu monografii zpracoval Luboš Merhaut v diplomové práci *Pokus o monografii Ladislava Fukse* (1986).

Stylizačním postupům v autorově prozaickém díle byly od 70. let do současnosti věnovány studie Františka Všetického *Kompozice Fuksova románu Variace pro temnou strunu* (1972), Ladislavy Lederbuchové *Ladislav Fuks a literární mystifikace* (1986), Luboše Merhauta *Nelehká cesta za poznáním zla* (1989), Dany Slabochové *K autorské strategii mezitextového navazování na antickou literaturu* (1994) a Drahomíry Vlašínové *Typy intertextovosti v prózách Ladislava Fukse* (2000). Uvedené studie se zpravidla zabývají jen jedním konkrétním stylizačním postupem² užívaným v autorově beletristickém díle. Tato problematika nebyla dosud zpracována souhrnně a nikdy se nedotýkala Fuksovy publicistiky ani jeho memoárů. Proto jsem si pro svou diplomovou práci zvolila téma ***Stylizační postupy v díle Ladislava Fukse***, jejímž hlavním cílem je vymezení základních charakteristických postupů objevujících se v celé rozloze autorova díla, ve výstavbě beletristických i nebeletristických prací. Otázkou zároveň je, zda tyto principy plní v textech různé povahy obdobné funkce. Cílem práce není doložit sledované postupy na celém materiálu, zahrnujícím všechny prozaické knihy a publicistické příspěvky, ale naopak vybrat z autorova díla příklady reprezentující dané postupy. Práce dále sleduje i to, do jaké míry lze uvažovat o vztahu těchto postupů k umělecké stylizaci autorského subjektu. Tato práce směřuje především k vymezení jedinečnosti metody, která nabízí možnosti různého čtení autorových textů a postojů obsažených uvnitř a která umožňuje nahlížet na jeho tvorbu z různých stran.

Práce je rozdělena na tři kapitoly. První je věnována osobnosti Ladislava Fukse a jeho dílu. Povaha práce není biografická, proto ve stručném životopisném medailonu,³ zpracovaném v první části této kapitoly, zmíním jen základní data a také události,

¹ D. Kořínková (1977), M. Škrabalová (1988), D. Vlašínová (1995).

² Výjimkou je studie L. Merhauta, v níž jsou rozebrány tři stylizační postupy.

³ Výchozí materiál pro autorův medailonek představují publikace M. Škrabalové *Ladislav Fuks* (1988), autorovy paměti *Moje zrcadlo. Vzpomínky, dojmy, ohlédnutí* (1995) a heslo Ladislav Fuks zpracované ve *Slovníku českých spisovatelů od roku 1945* D. Vlašínovou (1995: 189–190).

které se objevily ve Fuksových pracích v podobě námětů a motivů. Ve druhé části první kapitoly představuji přehled díla beletristické i nebeletristické povahy a zmiňuji politický kontext doby vzniku textů.

Druhá kapitola je věnována vymezení obsahu a funkcím pojmů stylizace a stylizační postupy. Dále jednotlivým stylizačním postupům, které Ladislav Fuks ve svých textech užíval. Některé již byly pojmenovány, avšak byly doloženy pouze v prozaické tvorbě. Popisuji a dokládám typické postupy, s nimiž spisovatel pracoval, v rámci celého jeho díla.

Jednotlivé stylizační postupy sleduji v samostatných podkapitolách. Ty dále dělím na oddíly. První oddíl je vždy věnován konkrétnímu stylizačnímu postupu v autorových prozaických dílech, druhý oddíl mapuje stejný postup v nebeletristických textech. V obou oddílech postupuji od jazykových složek k složkám kompozičním, u nichž přecházím od jednoduchých k složitějším. V případě postupů vyskytujících se ve většině beletristických knih sleduji daný jev také v rámci celé autorovy prozaické tvorby.

Mé úsilí by mělo směřovat k nalezení a pojmenování základních formálních prostředků Fuksovy tvorby a ke zhodnocení jejich významu v díle.

1. Ladislav Fuks

Narodil se 24. 9. 1923 v Praze jako prvorozené a jediné dítě Václava a Marie Fuksových. Ozvuky nepříliš šťastného dětství v rodině policejního úředníka, poznamenané tvrdou disciplínou a neporozuměním, se později objevily v několika jeho dílech.

Během studií a dospívání na klasickém chlapeckém gymnáziu v Truhlářské ulici (maturita v roce 1942) se stal svědkem perzekuce a tragických osudů židovských spolužáků. Stejně jako neradostná atmosféra rodinného prostředí se i tato zkušenost odrazila v jeho díle.

V letech 1943–1945 byl totálně nasazen jako účetní Vrchní správy statků Hodonín. Po válce a po znovuotevření vysokých škol v roce 1945 začal studovat na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze obory filozofie, psychologie, pedagogika a dějiny umění. Titul PhDr. získal v roce 1949 po úspěšném absolvování rigorózních zkoušek a obhajobě disertační práce na téma *Rozbor a kritika Bergsonovy ideje vývoje a jejich důsledků pro mravní výchovu z hlediska marxistické dialektiky*.

V letech 1953–1955 pracoval v papírenském průmyslu, nejprve v Bělé pod Bezdězem, poté v Praze. Od roku 1955 do roku 1959 působil jako odborný pracovník ve Státní památkové správě, v letech 1960–1963 v Národní galerii a v roce 1963 se stal spisovatelem z povolání.

Navzdory své homosexuální orientaci se spisovatel roku 1964 oženil s italskou vědeckou pracovnící Giulianou Limity. Krátce po uzavření sňatku však manželství ztroskotalo.

Jako beletrista vstoupil Ladislav Fuks do české literatury až ve svých čtyřiceti letech. Jeho prvotina, novela *Pan Theodor Mundstock* (1963), byla hodnocena jako vyzrálý literární počín a přinesla autorovi nejen uznání kritiky, ale také čtenářskou popularitu doma i v zahraničí, kde byly jeho knihy hojně překládány. Spisovatelově dvacetileté kariéře (1963–1983) předcházelo několik povídek publikovaných v různých periodikách⁴ a odborná publikace *Zámek Kynžvart – historie a přítomnost* (1958), v níž zužitkoval kunsthistorické vědomosti.

Spisovatel debutoval v období politického uvolnění, s nímž souviselo snížení cenzurních zásahů, kterých byly autorovy první knihy ušetřeny. Novela *Pan Theodor Mundstock* (1963), povídkový soubor *Mí černovlasí bratři* (1964), román *Variace pro temnou strunu* (1966), novela *Spalovač mrtvol* (1967), sbírka povídek *Smrt morčete*⁵ (1969)

⁴ Květen, Věstník Židovské obce náboženské, Židovská ročenka

⁵ Obsahuje povídky humorné (Růžové logaritmy aj.) i povídky zasazené do doby nacistického ohrožení židovské populace (Stříbrná svatba, Cesta do zaslíbené země aj.).

reprezentují tvorbu věnovanou židovské tematice. V těchto prózách se autor dotýká minulosti spojené s druhou světovou válkou a svá díla zasazuje do historického kontextu.

Již v 60. letech se spisovatel ocitl na okraji českého literárního dění. Odlišoval se stylem, tématy a také svou generační příslušností. „V české literatuře šedesátých let bylo Fuksovi přisouzeno místo trochu ‚podivného cizince‘, autora, jehož dílo tvoří do sebe uzavřený svět, kam skutečnost proniká zvláštním způsobem. Je filtrována subjektivně vyhraněným pohledem, který ji bortí do proměnlivých snových obrazů, jakoby vybavovaných z autorovy paměti a podvědomí“ (Dějiny české literatury III⁶ 2008: 343).

Proměna domácí politické situace v 70. letech, tzv. normalizace, ovlivnila spisovatelovu tvorbu. Autor „zvolil“ existenční jistoty, „reprezentoval“ domácí veřejnou literaturu a roku 1978 byl oceněn titulem *zasloužilý umělec*. Pravidelně vydával knihy a besedoval se čtenáři. Byl zařazován do oficiální literatury; jeho dílo však motivovalo literární vědce a publicisty k analýzám a interpretacím, které se vyhýbaly povinným ideologickým soudům a soustřeďovaly se na podstatné problémy vnitřní výstavby děl (vycházely např. v časopise *Česká literatura*⁷).

L. Fuks nebyl členem komunistické strany, avšak ve své tvorbě se nevyhnul ústupkům politické moci, jež se projevovaly především prezentací spisovatelovy osoby v médiích a jež následně zasáhly samotná prozaická díla. Nejprve v prózách opustil konkrétní historický časoprostor a pracoval s novými žánry – vydal fantaskní román s hororovými prvky *Myši Natálie Mooshabrové* (1970), detektivní román *Příběh kriminálního rady* (1971), humoresku *Nebožtíci na bále* (1972). Tyto knihy navazovaly na autorovu poetiku 60. let. V žánrových experimentech pokračoval sci-fi novelou *Oslovení z tmy* (1972) a detektivkou *Mrtvý v podchodu* (1976, společně s Oldřichem Koskem). Změna žánru režimním představám o slovesném umění nestačila, a tak se spisovatel „pokusil i přímo vyhovět volání funkcionářů a oficiálních kritiků po angažované próze a propůjčil svou poetiku ideově správnému tématu“ (Dějiny české literatury IV.⁸ 2008: 482). Výsledkem těchto snah jsou prózy *Návrat z žitného pole* (1974), *Pasáček z doliny* (1977) a *Křišťálový pantoflíček* (1978). V době publikování mu

⁶ Konkrétního autora oddílu *Ladislav Fuks: absurdita ve válečné tematice* je obtížné určit. Kapitulu Próza redigovali B. Dokoupil a P. Janoušek.

⁷ V České literatuře byly publikovány tyto studie: F. Všeticka *Kompozice Fuksova románu Variace pro temnou strunu* (1972) a *Dualita pana Theodora Mundstocka* (1973), M. Pohorský *Úzkostné sny Ladislava Fukse* (1972), D. Kořínková *Motivická výstavba Spalovače mrtvol* (1977), D. Vlašínová *Cesta Ladislava Fukse k dnešku* (1978) a *Dítě a doba* (1980), R. Pytlík *K interpretaci literárního díla ze současnosti. Nad románem Ladislava Fukse Vévodkyně a kuchařka* (1984) a L. Merhaut *Nelehká cesta za poznáním zla* (1989).

⁸ Konkrétního autora oddílu *Tápání Ladislava Fukse* je obtížné určit. Kapitulu Próza redigoval P. Janoušek.

tyto knihy nevynesly očekávané pochvaly ani uznání a polistopadové kritiky⁹ právě tato díla Fuksovi velmi vyčítaly.

V 80. letech vyšla spisovatelova novela *Obraz Martina Blaskowitze* (1980), následně rozsáhlý román *Vévodkyně a kuchařka* (1983). Po jeho vydání autor ohlásil konec literární kariéry. Přesto začal psát román *Podivné manželství paní Lucy Fehrové*, ten však nedokončil.¹⁰

Dozvukem spisovatelovy tvorby jsou jeho paměti *Moje zrcadlo. Vzpomínky, dojmy, ohlédnutí* (1995), k jejichž napsání ho údajně přesvědčil přítel, literární publicista Jiří Tušl. Ten memoáry redigoval a sepsal intermezza doplňující Fuksovo vzpomínání, která vytvořila část knihy nazvanou *...a co bylo za zrcadlem*. Po spisovatelově smrti se zasloužil o vydání jeho vzpomínkové knihy.

Kromě beletristické tvorby autor četně publikoval v kulturních rubrikách týdeníků a deníků a v literárních periodikách. Jeho publicistická tvorba zahrnuje rozhovory, úvahy a studie (týkající se převážně literatury, a také společenského života), odpovědi na anketní otázky, reportáže, ale také proslovy a vyjádření sepsaná k různým příležitostem (např. sjezd Svazu českých spisovatelů, účast ve volební komisi apod.). Obsah Fuksových publicistických textů je ovlivněn dobou jejich vzniku a také požadavky, jež byly na spisovatele kladeny. Mnohdy se autorovy texty vyznačují souladem se „zadáním“ a přispívají k propagaci socialistického státního zřízení. Pro sledování autorovy publicistické činnosti v této práci není primární obsahová složka, ale naopak postupy, které v textech užíval, a cíle, jichž těmito postupy dosahoval.

Po Fuksově literárním debutu v roce 1963 až do konce 60. let se rozhovory a autorovy texty různého charakteru objevovaly v následujících periodikách¹¹: *Čtenář* (1964, 1966, 1967), *Hlas revoluce* (1968), *Impuls* (1966), *Knižní kultura* (1964), *Kulturní tvorba* (1964), *Literární listy* (1968), *Literární noviny* (1966, 1967), *Mladá fronta* (1969), *Nové knihy* (1964, 1966, 1967, 1968), *Orientace* (1966, 1967), *Plamen* (1964), *Práce* (1969), *Rudé právo* (1969), *Sešity pro literaturu a diskusi* (1968), *Sešity pro mladou literaturu* (1967), *Svět v obrazech* (1969), *Svobodné slovo* (1966, 1968), *Zítřek* (1968) a *Zlatý máj* (1967).

V 70. letech přispíval například do těchto periodik: *Československý voják* (1973, 1979), *G* (1974, 1975), *Květy* (1974), *Lidová demokracie* (1977), *Literární měsíčník* (1973,

⁹ Nejvíce odsoudily autorovy „normalizační“ prózy M. Mravcová (1996) a H. Kosková (1996).

¹⁰ O tomto románu se zmiňuje L. Fuks v rozhovorech *Dvě minuty s Ladislavem Fuksem* (1986: 2), *Jedinečnost žití* (1988: 13), *Literatura jako poznání* (1993: 56), dále J. Tušl v *Intermezzu I.* (1995: 122) a M. Pohorský v *Doslovu knihy Smrt morčete* (2005: 316), v které byla poprvé knižně publikována dochovaná kapitola nedokončeného románu.

¹¹ Periodika v daných desetiletích řadím abecedně.

1974, 1975, 1976, 1977 1979), *Mladá fronta* (1978), *Naše rodina* (1977), *O knihách a autorech* (1973), *Práce* (1973, 1975), *Svět v obrazech* (1979), *Tvorba* (1972, 1975, 1976, 1977) aj.

V 80. byly autorovy časopisecké a novinové příspěvky publikovány v následujících periodikách: *Československý spisovatel* (1983, 1988), *Kmen* (1989), *Mladá fronta* (1984, 1988), *Nové knihy* (1980), *O knihách a autorech* (1982), *Práce* (1980, 1985), *Romboid* (1987), *Rudé právo* (1981, 1982, 1983, 1987, 1989), *Tvorba* (1981, 1982 1983, 1984, 1986, 1987) aj.

Na začátku 90. let poskytl rozhovory periodikům *Literární noviny* (1992), *Literární revue* (1990), *Mladý svět* (1993), *Nové knihy* (1992), *Romboid* (1991), *Svobodné slovo* (1993, 1994), *Tvorba* (1991) aj.

Všechny tvůrčí plány Ladislav Fuks nerealizoval. V posledním desetiletí života již nepublikoval beletrii, vycházely pouze jeho publicistické příspěvky. Zemřel 19. 8. 1994 ve svém pražském bytě.

2. Stylizační postupy

Fenomémem stylizace uměleckého díla se zabývali literární vědci¹² i jazykovědci¹³. Ve své práci vycházím především z pojetí Jana Mukařovského (*Záměrnost a nezáměrnost v umění*, 1966) a Luboše Merhauta (*Cesty stylizace*, 1994b), kteří stylizaci vykládají jako způsob utváření textu.

Pojem stylizace chápu jako svébytný způsob utváření a výstavby textu. Je spjat s konstrukcí literárního díla a projevuje se prostřednictvím autorovy záměrnosti, která, podle J. Mukařovského, představuje vědomé umělcovo směřování k cíli. Podstatu záměrnosti vidí J. Mukařovský ve významovém sjednocení textu z hlediska jednotlicí sémantické intence, již pojmenoval termínem sémantické gesto.¹⁴ Tento pojem označuje dynamický sjednocující princip díla, jenž nelze převést na obsahovou ideu díla a jenž v sobě obsahuje proces vzniku díla i jeho četbu. Mukařovský vysvětluje princip sémantického gesta následovně: „v průběhu svého trvání se sémantické gesto konkrétním významem naplňuje, aniž lze říci, že tento obsah přistupuje zvenčí: rodí se prostě v dosahu a oblasti sémantického gesta, které jej hned při zrodu formuje. Sémantické gesto může tedy být označeno jako konkrétní, nikoli však kvalitativně predeterminovaná sémantická intence“ (Mukařovský 1966: 100).

J. Mukařovský k termínu stylizace poznamenává, že tento pojem „odsunuje, sice mlčky, ale účinně, nezáměrnost mimo umělecké dílo samo, do jeho antedecendí, do reálnosti předmětu, který je zobrazován, popřípadě do reálnosti materiálu, které se při práci užívá – tato ‚realita‘ je tvořením překonána, ‚stravována‘“ (Mukařovský 1966: 95).

L. Merhaut vykládá stylizaci jako sled procesů konstruování, které odkazují svým uspořádáním k autorovým představám, pojmům, hodnotám, vnímání světa, jiným textům atp. Ve své publikaci shrnuje pojem stylizace takto: „Stylizaci vidíme jako *proces stylového sugerování, utváření zvláštní významové roviny, která se ve vnitřním ustrojení výpovědi zjevuje jako tematizace vlastní utvářenosti, jedinečnosti a cílenosti*. Projevuje se jako vystavenost tvůrčích snah a tužeb. Je znamením stupňované a afektované vůle po mimořádnosti, po kondenzaci určitých postupů a postojů, po zjednodušení, či zproblematizování perspektivy pohledu, po projasnění, či zavádivém znepřehlednění světa“ (Merhaut 1994b: 13).

Stylizace je tedy záměrná konstrukce literárního textu, v níž je tematizován způsob vytváření textu; způsob, jakým je text „udělán“. Tento „způsob udělání“ může být čtenářem vnímán jako osobitý znak, jímž autor zobrazuje své vidění světa. Dále se stylizace

¹² M. M. Bachtin, Ch. Brook-Roseová, L. Merhaut, J. Mukařovský, S. Sontagová, O. Schererová aj.

¹³ K.. Hausenblas: *Výstavba jazykových projevů a styl*. Praha, Univerzita Karlova, 1971.

¹⁴ Srovnej: M. Jankovič: *Dílo jako dění smyslu*. Praha, Pražská imaginace, 1992.

vyznačuje svou jedinečností a utvářeností a je naplňována konkrétními postupy.

Postupy či principy utvářejí autorovu tvůrčí metodu, jeho způsob užívání různorodých stavebních prostředků, proces konstruování obrazu světa v podobě literárního textu. Stylizační postupy utvářející text mohou být (a zpravidla jsou) konstrukčním ozvláštněním, důrazem na neobvyklost, záměrným, zpravidla opakovaným jednotícím prvkem, a zároveň vodítkem pro interpretaci.

Na základě výše uvedených studií věnovaných stylizačním postupům ve Fuksových prózách budu sledovat tyto stylizační postupy: *opakování, intertextovost, znejasňování a mystifikace, rozpornost, autostylizace*. Na rozdíl od výchozích studií budu tyto postupy aplikovat nejen na beletristické autorovo dílo, ale také na jeho publicistické texty.

2.1 Opakování

Opakování považují za základní autorův stylizační princip. Další postupy z něho vycházejí (variování), nebo jsou jím nesený (intertextovost, mystifikace).

Jeho podstatou je totožnost nebo obdoba opakujících se prvků a užívání stejných kompozičních složek textu (motivy, scény), ale také jazykových prostředků (slova, fráze, věty). V případě Fuksových textů se však vyskytuje identické, doslovné opakování jen výjimečně. Autor obvykle užívá opakování prostředků tak, že je obohacuje o nové momenty, zasazuje je do odlišného prostředí a do nových vztahů, takže přináší nové informace o psychologii postav, údaje časového či prostorového charakteru atd. V opakování složkách se především posouvá význam. Někteří literární vědci pojmenovávají tento postup jako *variační princip*.¹⁵

2.1.1 V jazykové rovině jednotlivých prozaických textů se tento postup objevuje v podobě opakování stejných slov, slovních spojení a vět, mnohdy také v celých monologických či dialogických pasážích. Toto opakování dokresluje charakter postav, připomíná již „odehraný“ děj a jeho důležitost, či předznamenává děj budoucí.

Opakování jazykových prostředků typických pro mluvu hlavních postav podtrhuje osobitost jejich charakteru. Jev můžeme například sledovat v románu *Myši Natálie Mooshabrové* a v novele *Spalovač mrtvol*. Paní Mooshabrová používá opakování slova, která krátí (krimi – kriminál, limo – limonáda, Máry Capri – Máry Capricorna, kyra – kyraso). Krácení a záměna slov za jiná (magnet za magnetofon) jsou součástí jejího mluveného projevu, kterým navozuje dojem prosté ženy, v níž by nikdo nehledal panovnici. Naopak mluva Karla Kopfrkingla v novele *Spalovač mrtvol* se vyznačuje opakováním netradičních spojení, která se mění ve fráze (milosrdný osud, laskavá příroda apod.). Pan Kopfrkingl nahrazuje obvyklá vlastní a místní jména nezvyklými. Manželku Marii oslovuje jménem Lakmé a přízvisky něžná a nadoblačná, jeho manželka nazývá Romanem, dále pan Kopfrkingl přejmenovává restauraci U hroznýše na restauraci U stříbrného pouzdra. Pomocí neobvyklých slovních spojení a záměn jmen ze sebe hlavní hrdina dělá jiného, oduševnělého člověka, jenž působí vzdělaně.

¹⁵ Tento termín užívá především Z. Kožmín (*Variace a absurdita*, 1968).

S opakováním jazykových prostředků díla se setkáme ve všech povídkách z cyklu *Mí černovlasí bratři*. V nich zaznívá věta „Smutek je žlutý a šesticípý jako Davidova hvězda.“ Tato věta dokonce čtyři povídky otevírá a ve zbylých dvou se objevuje na prvních stránkách. Její opakování je pravidelné, a proto se stává leitmotivem celé sbírky a umocňuje atmosféru povídek. Obměněná podoba „Smutek byl žlutý a šesticípý jako Davidova hvězda.“ celý povídkový cyklus uzavírá. Obdobně tohoto postupu autor užívá v novele *Spalovač mrtvol*. Zde z úst Karla Koprfrkingla několikrát zazní: „Utrpení je zlo, které musíme zkracovat.“ Tato věta představuje názor hlavního hrdiny a předznamenává jeho vražedné činy, jejichž motivace je tímto tvrzením vysvětlena.

Identické opakování celé pasáže autor užívá v detektivním románu *Příběh kriminálního rady*. V něm třikrát zaznívají různé sloky písně barové zpěvačky Gréty Garon, jejímž posluchačem je vždy Viki. Píseň předznamenává Vikiho tragický konec: je zavražděn a zbaven starostí i tíhy svého svědomí.

Jednou kvečeru skončím s těmi svody,
vezmu automobil a vyjedu si do přírody...

Sednu si do trávy na kraji lesa,
mé srdce znavené radostí plesá,
má smutná hlava mě už nebolí,
když vyjdu si do lučin, vyjdu si do polí.
Jednou kvečeru mi řeknou, už dost,
je čas přejít ten dubový most...

Auto mě zaveze někam do krajiny,
mé srdce ubohé se zbaví viny,
má těžká hlava mě už nebolí,
sednu si do trávy, sednu si do polí.

Jednou kvečeru dojdu v ta smutná místa,
aby má duše byla opět čistá,
usednu na kraj lesa, pohlédnu před sebe,
pohlédnu na pole, pohlédnu na nebe
a pak mou těžkou hlavu čísi ruka skolí,
mé vidiny a touhy se ztratí v poli... se ztratí v poli.

(Příběh kriminálního rady, 1971: 32–33, 65, 205)

Kriminální rada sáhl do kapsy své kožené vesty, vytáhl pistoli a přiložil ji k synovu týlu. A dříve než Viki odtrhl zrak od lesa, vůbec dřív než ucítil chlad kovu, stiskl. Rána nebyla velká. Pistole měla zřejmě dobrý tlumič. To poslední, co Viki ještě spatřil, bylo zelené pole, vzdálené stříšky vsi a kraj lesa, a také nějací ptáci, kteří se opodál prudce a vyplašeně vznesli z osení. Poslední, co mu blesklo hlavou, bylo, jak pojede malým jaguárkem do Smyrny a Istanbulu, jak tam už zůstane... a jeho přítel Barry... zalil ho pocit nesmírného štěstí.

(Příběh kriminálního rady, 1971: 234)

Užívání stejných dialogických či monologických pasáží představuje další projev sledovaného postupu. Paní Mooshabrová z *Myši Natálie Mooshabrové* několikrát téměř identicky vypráví o svých dětech a o jejich chování k ní. Tím čtenáře upozorňuje na důležitost těchto dějů a odvádí pozornost k tématu problematického vztahu dětí a rodičů (viz mystifikace). Jako příklad opakování těchto dialogů poslouží vyprávění paní Mooshabrové o jejím potupení na dceřině svatbě, jehož adresátem je pokaždé někdo jiný.

Já znám matku, která dětem zpívala ukolíbavku, a máte vidět dnes. Ta dcera se vdávala a koláče, co jí matka pekla k svatbě, vyházela oknem na dvůr koni.

(Myši Natálie Mooshabrové, 1977: 45)

A Nabule o svatbě hodila koláče, co jsem jí pekla, koni a pak vyhodila mě. Před hostinou, nedala mi ani kůrku. A to jsem jim zpívala, když byli malí, ukolíbavku.

(Myši Natálie Mooshabrové, 1977: 56)

Znám matku, která dětem zpívala ukolíbavku, a dnes je máte vidět. Dcera se vdávala a nedala ji ani kousek. A měli šunku, salát, víno, limonády, skoro tak dobrý, jako máte vy. A matka jí k té svatbě ještě upekla koláče a dcera je vyhodila oknem koni. A pak vyhodila ji.

(Myši Natálie Mooshabrové, 1977: 115)

Dalším opakovaným dialogem v tomto románu jsou rozhovory paní Mooshabrové s chlapci, kteří jí vypráví, co se učí ve škole o ministerském předsedovi Albínu Rappelschlundovi. Autor postupuje tak, že opakuje známé informace jejich shrnutím do stručnější podoby a přidává informace nové.

„Albín Rappelschlund se narodil, narodil...“ začal chlapec plaše odříkávat a jednou rukou si přidržoval strakatý obvaz, „narodil... ve čtrnácti letech vstoupil do učení na koželuha, ale odešel z něho a vstoupil do vojenské školy, aby byl důstojník, ale odešel z ní a vstoupil do číšnictví, učil se nosit talíře, talíře... ale taky odešel a vstoupil do protestantské školy. Ale taky z ní odešel a vstoupil, vstoupil...“ chlapec šeptal, chvěl se a stále hleděl na buchtu, „vstoupil ve dvaceti do služby kněžny Augusty, která tenkrát vstupovala na trůn. Byl povýšen na komorníka a na plukovníka a na ministra, ministra... a dělal pořádek. Účastnil se pětkrát letu na Měsíc...“ [...] „Dál dělal pořádek, dal lidem víc práce... založil muzeum... největší letiště Albína Rappelschlunda za městem ve čtvrti, ve čtvrti Stadión... pro hvězdolety. Pak, pak...“ [...] „Pak,“ řekl konečně, „objevil zrádce, co chtěli útok na kněžnu Augustu, dal je soudit a stal se předsedou. Od té doby vládne jako nejvyšší a jediný hned po panovnici kněžně Augustě, která zatím ovdověla. Ale lidi říkají...“ [...] „Říkají,“ třásl se chlapec zděšeně a hleděl na buchtu, „že vládne jen on. Že je kněžna schovaná či už dávno mrtvá.“

(Myši Natálie Mooshabrové, 1977: 25)

„Albín Rappelschlund vstoupil do koželužství,“ začal chlapec „pak do vojenské školy, ale pak se učil číšníkem. Naučil se nosit talíře na rukou, až deset. Ve dvaceti vstoupil do služeb kněžny vdovy panovnice Augusty, stal se komorníkem a pak plukovníkem...“ [...] „Dál se stal ministrem,“ pokračoval hoch „zaváděl pořádek a pětkrát letěl na Měsíc. Když se vracel zpátky, nikdy mu krev neztěžkla jako železo. Založil muzeum a letiště pro hvězdolety a našel zrádce, co chtěli svrhnout kněžnu vdovu panovnici. Ale říká se“ chlapec se trochu zarazil, vzápětí však pokračoval, „říká se, že už tehdy byla kněžna schovaná a nevládla. Vona možná tehdy byla už mrtvá. Ale vona...“ [...] „Kněžna vdova panovnice možná žije,“ zasmál se chlapec, „ale nikdo neví kde. Někde mezi lidma. Kdyby o ní někdo věděl a neřekl to, tak by ho Rappelschlund zastřelil.“

(Myši Natálie Mooshabrové, 1977: 79–80)

„Albín Rappelschlund odhalil a potrestal zrádce, stal se vládcem s kněžnou vdovou panovnicí Augustou a vládne s ní do skonání věků.“ [...] „Dal lidem víc práce,“ řekl hoch, „zavedl pořádek, založil letiště pro hvězdolety, pětkrát byl na Měsíci a jeho krev při přistání neztěžkla. Taký dokončuje u kráteru Einstein moderní věznici pro pět set vrahů, bylo to minulej tejden v novinách...“ [...] „A ještě založil muzeum,“ řekl blondáček v zeleném svetru, „jednou jsme tam byli se školou. Jmenuje se Muzeum míru Albína Rappelschlunda.“ [...] „No co se říká,“ usmál se hoch dost podivně, „víte přece co, to o kněžně vdově panovnici Augustě. No přece to, že je kněžna dávno v hrobě, třeba už jak malé robě, a nevládne. Nebo že je živá, ale je vězněna v knížecím paláci. Nebo že se skrývá v městě. Rappelschlund ji přece tajně odstranil, aby moh sám vládnout. A teď dostává strach, že to praskne a lidi se vzbouří. Proto po ní možná pátrá, kdo ví, ne? Lidi přece,“ řekl hoch a podivně se usmál, „lidi přece chtějí kněžnu, copak to nevíte? Ale kdyby o tom někdo mluvil, tak ho zastřelí. Lidi se i bojí...“

(Myši Natálie Mooshabrové, 1977: 151–153)

„Albín Rappelschlund,“ začal Oberon Felsach a znovu se pohodlně opřel o opěradlo křesla, „Albín Rappelschlund se ujal moci před padesáti léty, když byl povýšen na generála a objevil zrádce trůnu. Od té doby vládne jako jediný a nejvyšší spolu s kněžnou vdovou panovnicí Augustou. Z jeho činů je důležité například to, že v jedné krátké válce porazil souseda... že zjednal pořádek, dal všem lidem práci, po válce založil Muzeum míru, v němž jsou největší a nejvzácnější sbírky zbraní. Za městem ve čtvrti Stadión založil velké letiště pro hvězdolety, které nese jeho jméno, na Měsíci u kráteru Einstein novou moderní věznici pro pět set lidí, kteří nejsou hodni chodit po Zemi, právě se dostavuje... a sám se pětkrát účastnil letu na Měsíc. Nikdy mu při přistávání neztěžkla krev.“ [...] „Tuhle pasáž,“ řekl Oberon Felsach a stále se v protějším křesle podivně usmíval, „tuhle pasáž o Albínu Rappelschlundovi musíme ve škole umět povinně. Kdo chce mít dobrou známku, musí ji umět dobře, rychle a přesně, tak zní nařízení. Kdyby ji někdo neuměl vůbec, mohl by být vyslýchán. Učíme se to,“ Oberon Felsach se usmál, „z nutnosti, v nižších třídách se učí o tom, jak byl koželuhem, číšníkem, vojákem, protestantským knězem. Teď vám povím, co se učíme v naší třídě o kněžně.“

(Myši Natálie Mooshabrové, 1977: 264)

Obdobné rozhovory vede pan Kopfrkingl s panem Straussem, Dvořákem a Janáčkem.

Týkají se lásky k hudbě a příbuznosti pánů se známými hudebníky stejných jmen.

„Vy máte hudbu rád, pane Strauss,“ usmál se pan Kopfrkingl, když odcházeli z restaurace U hroznýše, jinak U stříbrného pouzdra, „citliví lidé hudbu milují. Ubozí chudí, četl jsem jednou, kteří umírají, aniž poznali krásu Schuberta nebo... Liszta. Nejste náhodou příbuzní s Johannem nebo Richardem Straussem, nesmrtelným autorem Růžového kavalíra a Eulenspiegelovských šibalství?“

(Spalovač mrtvol, 1983: 13)

„Průběh z obřadní síně, pane Dvořák, poslouchat můžete, uslyšíte krásné řeči a vznešenou hudbu. Máte rád hudbu, pane Dvořák?“ zeptal se, a když mladík, sypaje si popel z cigarety do dlaně, kývl, pan Kopfrkingl řekl: „To je, pane Dvořák, dobře. Citliví lidé hudbu zpravidla milují. Chudáci, kteří umírají, aniž poznali krásu Schuberta či Liszta. Nepocházíte snad z příbuzenstva Antonína Dvořáka, autora Čerta a Káči, Šelmy sedláka, Rusalky...“

(Spalovač mrtvol, 1983: 44)

„Vy jistě, slečno Lálo,“ otočil se k tlustší Lále, „máte ráda hudbu, pan Janáček též...“ a když oba přisvědčili, pan Kopfrkingl řekl: „Citliví lidé hudbu milují. To je dobře. Nejste náhodou, pane Janáček, příbuzní...“ ale pak se znovu otočil k Zině a řekl: „Ať se potěšíme klavírem. Nemáš tu, Zino, ty Mahlerovy Písně o mrtvých dětech?“

(Spalovač mrtvol, 1983: 82)

Opakované dialogy se mění ve fráze, které se podílejí na zautomatizování výpovědi a na vytváření stereotypu. Čtenář tak ví, co má v následujícím vyprávění očekávat.

Princip opakování zasahuje také do výstavbové roviny textu. L. Merhaut, jenž se tomuto postupu věnoval v autorových prózách, ho označuje jako *princip spirálového opakování*. „Princip opakování ukazuje na směr vývoje v díle a můžeme jej znázornit pohybem spirály, která postupuje neustále vpřed a na stejná místa jakoby nabaluje nové momenty charakteru časového, prostorového, vnitřně psychického atd. Opakovanost jako rys všednosti lidského dorozumívání i života obecně se promítá do výstavbové stránky próz“ (Merhaut 1989: 398).

Fuks svá díla staví tak, že neustále opakuje motivy, scény a situace. Ty dosazuje do nových vztahů a kontextů, a tak posunuje jejich význam. Pomocí opakování zmíněných složek vytváří stereotyp. K postupu opakování v románu *Myši Natálie Mooshabrové* L. Merhaut podotýká: „Opakování v Myších přerůstá takřka do celkového stereotypu. Text je prolnut spirálou (tytéž momenty nejružnějšího stavebního charakteru se objevují znovu a znovu v jiném kontextu, posunutém významu), která zde prostupují jakoby trhanými, skutečně šroubovanými pohyby – plynulost je nahrazena střídáním strnulostí a klišé. Konečná fáze pohybu je dostředivá a směřuje k pointě, po níž se spirála smršťuje zpět“ (Merhaut 1989: 402–403). Tento princip neplatí pouze pro tento román, ale setkáváme se s ním téměř v každé autorově knize.

Nejmenší obměňovanou kompoziční složku představuje motiv. Motivy se vracejí a znovu objevují proto, aby byl jejich význam rozšířen či aby jim byly přiřazeny významy nové, aby upozornily, že jsou pro děj podstatné. Také ale proto, aby čtenáře zmátly a mystifikovaly (viz 2.4.1).

Variacemi motivů ve Fuksových prózách se zabýval Zdeněk Kožmín. Podle něho autor v románu *Variace pro temnou strunu* „nechává celým dílem procházet řadu výrazných motivů, které se neustále vracejí jako emotivní variace toho či onoho klíčového symbolu. Často je jediná kapitola spojením několika hlavních motivů, které vstupují do vzájemných emotivních vazeb“ (Kožmín 1968: 76).

Opakující se motiv představují například hodinky hlavního hrdiny Vikiho v *Příběhu kriminálního rady* (1971). Viki opětovně hledí na hodinky: „A v té chvíli pohlédl na hodinky i Viki. Na ty své staré, ještě dětské, které dostal od otce, když chodil do obecné.“ (1971: 30), „Své staré dětské hodinky měl už dávno v kapse saka jako pohřbený zbytek někdejšího dětství... hleděl na své nové zlaté hodinky a srdce mu tlouklo radostí a štěstím.“ (1971: 35), „a Viki zas pohlédl na hodinky“ (1971: 36), „Pohlédl na lampičku a na hodinky a lehl si na záda.“ (1971: 65), „Hleděl na své krásné zlaté hodinky“ (1971: 84). Dar od svého přítele ukazuje nejprve otci „Dostal jsem od Barryho tyhle zlaté hodinky.“ (1971: 69), poté

komorníkovi „A koukněte, co mi včera dal [Barry]. Zlaté hodinky.“ (1971: 81), později i svému příteli „Viki se šťastně usmál a ukázal hodinky.“ (1971: 95), „a Viki ukázal hodinky na své ruce“ (1971: 131). Hodinky se stávají pro Vikiho nezbytným doplňkem „Viki vystoupil z auta s hodinkami na ruce.“ (1971: 45), „Hlavně si vezmu tyhle krásné hodinky, už bych se bez nich neobešel.“ (1971: 202), který představuje propast mezi ním a otcem, jenž by mu je nikdy nekoupil. Ke smíření mezi otcem a synem dochází těsně před Vikiho vraždou, v momentě, kdy vyčkávají údajného vraha, který se má v pět hodin objevit v lese: „Za chvíli to bude...“ dodal a znovu pohlédl na hodinky a na hodinky, ty své zlaté od Barryho, pohlédl i Viki“ (1971: 231).

Další návratný motiv v tomto románu, který je neustále obohacován o nové informace, představuje vražedná zbraň. Nejprve se čtenář dozvídá z Vikiho úst, že „ty děti byly zabity úplně stejně, do týla, stejnou pistolí, nějakou dost zvláštní, nikdy se nenašla ani nábojnice“ (1971: 36). Stejnou informaci opakuje i kriminální rada, který konstatuje, „že se to všechno podobá, že kromě těch míst a těch dětí je všechno na chlup stejný, že půjde o jednoho pachatele a jednu a tu samou zbraň“ (1971: 41). Dále se dozvídáme, že podobnou zbraň vlastní sám rada. „Pan rada bere tu pistoli štitivě, protože podobnou byly zabity dvě děti“ (1971: 47). Jedná se o zbraň „jak víme zvláštní“ (1971: 48). Ona neobvyklost je prozrazena na straně 55 ve vzpomínkách pana rady na studentská léta. Touto zvláštností je opačně vrtaná hlaveň. Kompletní charakteristika zbraně je popsána ve vyšetřovacím spisu: „Pistole ráže 6, 35 s levotočivým závitem v hlavni“, četl Viki text se snímkem pistole, „z podobné vraždí neznámý vrah. Nikdy se ještě na místě činu nenašla, zato se tentokrát u Ottingenu našla střela a nábojnice“ (1971: 180).

V novele *Spalovač mrtvol* (1983) slouží několikrát zmíněný motiv toulání syna pana Kopfrkingla Miliho jako vysvětlení jeho zmizení.¹⁶

Bůhví, po kom tenhle sklon náš Mili zdědil, po mě ne, po tobě také ne, z nás dvou se nikdo nikdy netoulal, když si vzpomenu na ten případ s tím *Suchdolem*...

(*Spalovač mrtvol*, 1983: 29)

...[Mili] jednou dokonce nepřišel večer domů, musili jsme ho dát hledat policií. Našli ho v noci na poli u Suchdola, chtěl tam přespat ve stohu, bylo to v létě.

(*Spalovač mrtvol*, 1983: 33)

Náš Mili, pane doktore, se stále toulá. Bůhví, po kom to má, z nás tím netrpěl nikdo. Mám strach, abychom ho zase nemusili dát hledat policií jako tenkrát, když se zatoulal do Suchdolu a chtěl tam přespat ve stohu.

(*Spalovač mrtvol*, 1983: 53)

¹⁶ Zároveň je v ukázkách uplatněno opakování dialogů. V následujících ukázkách v rámci celé diplomové práce se může vyskytovat i více prostředků sledovaných postupů najednou.

„Váš Milivoj,“ řekl lékař a vstal, „je velmi hodný hoch, to s tím touláním nebude tak vážné. To víte, to je věk.“

(Spalovač mrtvol, 1983: 55)

...[Mili] nikdy nebyl po mně, a toulá se teď ještě víc než dříve. Aby se zas někam nezatoulal v noci a nemusel jsem ho dát hledat policií jako tenkrát v tom Suchdole.

(Spalovač mrtvol, 1983: 152)

„O Milim nejsou pořád žádné zprávy?“ „Žádné, holčičko, žádné, bože, kde je...“

(Spalovač mrtvol, 1983: 163)

Motiv snubního prstenu v téže novele symbolizuje pevný svazek mezi manžely Kopfrkinglovými. Dějový moment, kdy pan Kopfrkingl prsten sejme, je pro nás signálem, že se jeho vztah k ženě začíná měnit. Vyvrcholí jejím zavražděním.

Naše manželství, pomyslí si pan Kopfrkingl a pohlédne na snubní prsten na své ruce, je tak čisté jako nebe nad Chrámem smrti, když se v něm právě nikdo nespáluje.

(Spalovač mrtvol, 1983: 51)

Zina se probírala jako první. Zvolala: „Otče, zapomněl jsi sundat prsten.“

Skutečně, na levé ruce se blýskal panu Kopfrkinglovi snubní prstýnek.

„Taková maličkost, a jak by člověka prozradila,“ pan Kopfrkingl se usmál a napřímil, „musím tě moc pochválit, Zininko. Musím prsten sejmut. Bude to, drahá, jak víš, poprvé v životě,“ obrátil se k Lakmé u stojací lampy, „za devatenáct let našeho manželství jsem jej ani na minutku nestáhl z prstu...“ A zlehka stáhl prsten z prstu, přistoupil k neklidné Lakmé u lampy, vzal ji za ruku a něžně do ní vložil svůj prsten. „Hlídej ho, drahá, a opatruj jako své oči, jako mé vlastní srdce, abych, až se vrátím z obchůzky, mohl jej zdvihnout z tvé čisté dlaně a opět si jej navléci na prst, ten symbol naší věrnosti a lásky.“

(Spalovač mrtvol, 1983: 112)

Koláče, které peče paní Mooshabrová, se v ději objevují několikrát. V samém závěru se stávají sebevražednou zbraní hlavní hrdinky.

„Tuhle mísu koláčů,“ paní Mooshabrová nenápadně ukázala na stůl, „tu jsem pekla já.“

(Myši Natálie Mooshabrové, 1977: 16)

„No, pekla jsem je,“ řekla paní Mooshabrová v dolní části stolu, „dcera má pravdu. Den jsem je pekla, to víte, k dceřině svatbě. Dala jsem vanilku, mandle, hrozinky, přijdou vhod.“

(Myši Natálie Mooshabrové, 1977: 19)

„Ta dcera se vdávala a koláče, co jí matka pekla k svatbě, vyházela oknem na dvůr koni.“

„Jestli snad nebyly tvrdý,“ řekla paní Eichenkranzová.

„Ale,“ paní Mooshabrová zatřásla velkou černou plnou taškou, „dobré byly. Pekla je celý den a dala máslo, vanilku a hrozinky. I tvaroh.“

(Myši Natálie Mooshabrové, 1977: 45)

„Dávám vanilku, mandle, hrozinky. Taky tvaroh a dost cukru. Ten mám tuhle,“ paní Mooshabrová jaksi zamyšleně ukázala na stůl, na jeden bílý sáček, „škoda, že vám dnes nebudu moci nabídnout, skončím až někdy pozdě večer.“ A pak šla k plotně a řekla: „Jednou jsem... však to víte... takový koláče pekla celý den.“

(Myši Natálie Mooshabrové, 1977: 233–234)

„Kdyby si panstvo přálo, ať laskavě zazvoní,“ řekla hospodyně, „večeře bude za hodinu. Dopékám koláče.“

„Ty nemusíte,“ zdvihla teď paní Mooshabrová zrak, přinesla jsem své. Pekla jsem je celý den, dala jsem vanilku, hrozinky, mandle...“ paní Mooshabrová pohlédla na studenty v křeslech, ale v jejich jemných tvářích se nehnul ani sval.

(Myši Natálie Mooshabrové, 1977: 277)

Poblíž čela stolu byly na černém ubruse dvě mísy koláčů, jedny s mandlí uprostřed a druhé s hrozinkou, a uprostřed stolu hořela veliká vysoká hřbitovní svíce.

(Myši Natálie Mooshabrové, 1977: 283)

A pak si také vzala koláč paní Natálie Mooshabrová. Vzala si koláč s hrozinkou.

(Myši Natálie Mooshabrové, 1977: 299)

Pak ukázala na mísu koláčů, v níž byly ty s hrozinkami, a řekla: „Ty zničte. Ty s hrozinkami. Jsou otrávené.“

(Myši Natálie Mooshabrové, 1977: 303)

Návratný motiv představuje město Ženeva v románu *Návrat z žitného pole*. Toto město symbolizuje pro hlavního hrdinu Jana Brázdu a jeho přítele Mirka svobodu a možnost dokončení studií; zároveň v sobě nese plán přátel k emigraci.

„Ano, je to Ženevské jezero,“ kývl, když pan Nikolaides pohlédl na lístek proti zšeřelému oknu. „Pozdrav z loňských prázdnin... Od jednoho přítele z fakulty.“

(Návrat z žitného pole, 1974: 22)

„Když uteču, tak tam,“ kývl Mírek, „do Ženevy.“

(Návrat z žitného pole, 1974: 51)

„Zítra ráno,“ řekl Mírek, „jedu do Plzně. Budu tam do pátku. V sobotu ráno nastoupím cestu přes Cheb a v neděli jsem v Ženevě.“

(Návrat z žitného pole, 1974: 70)

Ale hlavně dostuduji. V Ženevě.

(Návrat z žitného pole, 1974: 73)

„Dostudovat,“ usmál se v duchu a zas si vzpomněl na Mirka, „dostudovat v Ženevě.“

(Návrat z žitného pole, 1974: 131)

[...] napadlo ho, zda Franta vůbec ví, kde je Ženeva. „Snad ví,“ řekl si, „má přece školu, ale jestlipak už někdy viděl Ženevské jezero, na pohledu, asi sotva, a ženevské nádraží z mramoru, to zcela jistě ne.“

(Návrat z žitného pole, 1974: 166)

V *Křišťálovém pantoflíčku* L. Fuks opakovaně zmiňuje české spisovatele a jejich díla; upozorňuje tím na knižní kulturu a také na vlastenecké cítění hrdinovy rodiny.

Nové vydání národních pohádek Boženy Němcové v krásné plátěné vazbě zdobené jemným barvotiskem právě vyšlo v nakladatelství J. Ottů v Praze, Karlovo náměstí 34.

(Křišťálový pantoflíček, 1978: 39)

Ty jeho [otcovy] vlastní knížky v pokoji ve skříni byly opravdu pěkné a chlapec si v šeru prohlížel jejich hřbety. Babička Boženy Němcové, Máj Karla Hynka Máchy, Ve stínu lípy Svatopluka Čecha, Malostranské povídky Jana Nerudy, Kytice Karla Jaromíra Erbena, Básně Jaroslava Vrchlického. Pak tam byly desky nadepsané jenom jmény: Václav Beneš Třebízský, František Čelakovský, Karolína Světlá. A také Karel Havlíček Borovský.

(Křišťálový pantoflíček, 1978: 45)

To nejsou pohádky. To jsou Staré pověsti české od Jiráska.

(Křišťálový pantoflíček, 1978: 68)

Znáš přece Němcovou a Nerudu, copak ti se nestěhovali? Nebo Havlíček?

(Křišťálový pantoflíček, 1978: 103)

A Jula dal na stůl knihy. Němcovou, Máchu, Čecha, Erbena, Světlou, Sládka, Třebízského, Vrchlického a také Nerudu a Zeyera... a byl přitom takový tichý...

„Poslyš, poslyš,“ žasl Soukup, „vždyť vy tu máte všechny slavný český spisovatele.“

„Všechny ne,“ řekl skromně chlapec, „to bychom moc spisovatelů neměli. Nemáme třeba Čelakovského, Bezruč, Hála, Klášterského a nemáme ani Arbese, který bydlil na Smíchově a zemřel před dvěma léty. Nemáme prostě dost peněz. Ale máme tu i Havlíčka Borovského.“

(Křišťálový pantoflíček, 1978: 135–136)

[...] ale Jula četl v novinách i básně Viktora Dyky, Machara, Martina Rázuse i staré básně Čechovy a Nerudovy, četl plzeňský „Směr“, který otec přinášel domů z továrny, a prvního září i časopis „Neodvislost“.

(Křišťálový pantoflíček, 1978: 175)

[...] na stole byly knihy, známé i novější, byl tam i Gogol, Puškin, Dostojevský a Turgeněv, Tolstoj, Blok a také Zeyer, Sova a Bezruč.

(Křišťálový pantoflíček, 1978: 197)

Opakující se motivy se neobjevují pouze v jednotlivých knihách, některé procházejí všemi Fuksovými prozaickými díly. Takovými motivy jsou jídlo a pití, cestování, hudební i výtvarná díla a smrt.

Jak můžeme vidět v následujících ukázkách, autor zpravidla v každé knize zobrazuje motiv jídla a pití.

Lakmé odběhla a zavolala Zinu. Zina hned přišla, měla nové černé hedvábné šaty, velice jí slušely, vzali ze stolu mísy, mandle, talíře a lžičky a šli. Ve dveřích Zina řekla: „Nevěděla jsem, že budeme dávat chlebičky a cukroví až teď. Myslela jsem, že to bude na stole hned po přípitku.“

(Spalovač mrtvol, 1983: 71)

„Už smím dát jídla na vozík?“

„Dejte,“ kývl Oberon Felsach, dejte polévku z želv, haluhu a řasy, žampiony, ryby. Všechno dejte

na zdobené talíře a všechny talíře na vozík na ohřívače.“

„Pane Felsach,“ řekla hospodyně bázlívě a ještě víc přistoupila k vodotrysku, „jsou také skarfleety a líhně, salát z medúz a chobotnice a smažené chroustnatky. Kdy mám přivízt ty?“

„Dejte i ty na vozík,“ řekl Oberon Felsach, „kdo bude chtít, vezme si.“

(Myši Natálie Mooshabrové, 1977: 282)

Heumann si vzpomněl, že je obsluhovali tři vojenští kadeti, to byl symbol družby, a že se jedly ryby, zajíci, srnec, také kusy hovězího a kuřata a že nakonec přišly mísy ovaru s křenem, a kdo chtěl, mohl si vzít i špek. A bylo ovšem dost pití. Pila se ledová voda ze zámecké studně, pivo, víno, džin, koňak a whisky až do svítání.

(Příběh kriminálního rady, 1971: 55–56)

„Ještě štěstí, že mám napečeno,“ řekla matka a dala na stůl mísu koláčů a mísu buchet.

(Návrat z žitného pole, 1974: 280)

„Co máme k večeři?“ zeptal se otec a žena řekla: „Polívku a hovězí maso s bramborama. Jemu [synovi] jsem uvařila vejce a dostane kaši z ovsa.“

(Křišťálový pantoflíček, 1978: 51)

Měl jsem k večeři šest smažených řízků. Stačilo je dát na páru či na kapku tuku, aby se ohřály. Nemohl jsem se s jejich přípravou zdržovat, chtěl-li jsem s lotrem skončit do půlnoci. K tomu jsem měl dnešní chléb a mísu zeleniny. Hlávkový salát, karfiol, strouhané zelí, rajčata, papriku, okurky a hrušky. V tom kousky šunky a trochu sladké studené rýže. Vše osoleno, opepřeno, ocitronováno, ve strouhaném sýru a v trošce olivového oleje.

(Obraz Martina Blaskowitze, 2004: 11)

Za předkrm byly langusty s kapkou majonézy, vařené v pepři a fenyklu. Polévka byla chlebová se smetanou a vejcem, k ní krupičný svítek. Pak přišlo laní filé na slatině a k němu červené burgundské Volnay. Pak přišel bažant, zapékaný se sýrem po způsobu Murray, a k němu Château Haut Brion, a brambory s provensálskou omáčkou. Nakonec mandlový nákyp.

(Vévodkyně a kuchařka, 2006: 599)

Dalším pravidelně se vyskytujícím motivem je cestování a záliba v něm. Pan Mundstock se připravuje na cestu do Terezína; ta se mu stane osudnou. Michal z *Variací pro temnou strunu* se těší na výlet s otcem do Vídně; tu však znemožní dějinné události. Viki z *Příběhu kriminálního rady* plánuje se svým přítelem Barrym cestu do zahraničí; té se ale nedočká. Jan Brázda z *Návratu z žitného pole* se chystá na cestu do Ženevy; chce emigrovat, avšak od svého úmyslu odstoupí. Malý Julia Fučík z *Křišťálového pantoflíčku* cestuje do Berlína, aby zde oslnil publikum svým hereckým talentem. Vévodkyně Sophia uskutečňuje různé výpravy. Kamarádi z *Obrazu Martina Blaskowitze* podnikají prázdninový cyklistický výlet na venkov. V povídce *Kchonyho cesta do světa* ze souboru *Mí černovlasí bratři* a v novele *Cesta do zaslíbené země* motiv cesty tematizuje snahu židovského obyvatelstva zachránit se před německou perzekucí. Zatímco Kchonyho rodina útěk jen plánuje, hrdinové novely *Cesta do zaslíbené země*¹⁷ se na cestu ke spáse vydávají. Ani v jednom případě však není záchranná mise naplněna a příběhy končí tragicky.

¹⁷ Této novele se věnuje Aleš Haman ve studii *Dvě (marné?) cesty ke spáse* (2002).

V románech *Příběh kriminálního rady* a *Návrat z žitného pole* jsou výrazně zobrazeny motivy ciziny.

Ízmir čili Smyrna, rozložená kolem mořských zátok, v jedné části se pnoucí strání vysoko vzhůru, kde stojí obrovská bílá mešita s širokou kopulí a vysokými minarety, mešita nad městem a mořem, a vedle ní velké terasové restaurace, z nichž je rozhled na celé to dolní město a moře.

(*Příběh kriminálního rady*, 1971: 65–66)

Viděl jsem Florencii, jeden klášter v Pyrenejích, to je Francie dole u Španěl... Azurové pobřeží, říká se mu tak, protože je tam takové moře... viděl jsem Athény, Ibizu, to je ostrůvek, španělské městečko.

(*Návrat z žitného pole*, 1974: 181–182)

Pravidelně se ve Fuksově tvorbě objevuje motiv hudby. Hojně se vyskytuje ve *Spalovači mrtvol*, kde v restauraci U hroznýše na schůzce pana Kopfrkingla s panem Straussem začne „hrát nějaká skočná“ (1983: 11), v krematoriu „teď hrají Dvořákovu Largo“ (1983: 64), na oslavě Zininých narozenin z rádia zaznívá „dvojzpěv z Donizettiho Dona Pasquala“ (1983: 78) a „velká árie z Belliniho Normy“ (1983: 79) a sama Zina „začala hrát nějakou skočnou“ (1983: 82) na klavír. Hudební motivy jsou obsaženy ve jménech vedlejších postav, v panu Straussovi, Dvořákovi a Janáčkovi.

Další hudební motivy se objevují například v *Příběhu kriminálního rady*. Zaznívají zde nejrůznější melodie. Viki se při návštěvě obchodního domu M & S prochází „v tichých melodiích ‚Měj se dobře‘ a ‚Jak tě mám, můj hochu, rád‘“ (1971: 14), v ulicích města znějí „sladké zpěvy dětí, zvonků a varhan“ (1971: 18), při návštěvě baru zaznívá píseň „Vyjdu si do polí“, na Štědrý den poslouchali koledy a „v rádiu zpíval sbor Sixtínské kaple“ (1971: 165). V *Obrazu Martina Blaskowitze* se vyskytuje hudební motiv v podobě Verdiho opery *Aidy*, kterou navštívil vypravěč se svými kamarády v Národním divadle. V *Křišťálovém pantoflíčku* hudební motiv představuje píseň „Andulko šafářová“ (1978: 71) a opereta *Netopýr*.

„Inu, co. To, že máš další roli. Ano,“ kývl, když chlapec vyskočil, „paní Koldinská uvede... Netopýra. Víš přece, co je netopýr.“ [...] „Tohle je něco jinýho. Tohle není pohádka, ale opereta od Johanna Strausse.“

(*Křišťálový pantoflíček*, 1978: 51)

Hudební motivy také opakovaně vystupují v *Myších Natálie Mooshabrové*.

„Musorgskij, Noc na Lysé hoře,“ hlásil hlas, „hraje orchestr Státní opery...“ A v jídelně se ozvala hudba, Noc na Lysé hoře.

(*Myši Natálie Mooshabrové*, 1977: 284)

Řekl, že do dalších zpráv se bude vysílat zas hudba.

„Máme nádherná divadla,“ řekl hlas, „například činohru Tetrabiblos, kde se hraje i Visutá hrazda, Státní opera. Hector Berlioz,“ řekl hlas, „Fantastická symfonie.“

(Myši Natálie Mooshabrové, 1977: 291)

Jen hudba ze zdi hrála Fantastickou symfonii.

(Myši Natálie Mooshabrové, 1977: 292)

„Bude to, paní,“ písl, „největší Rekviem, co se u nás hrálo. Tisíc zpěváků a patnáct set hudebníků, řídí to monsieur Scarone z Bosny. Však o tom píší i noviny, jednou psal o tom i Rozkvět... Ale kdy bude premiéra,“ lékárník obrátil oči v sloup a zatahal se za nazrzlou bradku, „se neví.“

(Myši Natálie Mooshabrové, 1977: 222)

Druhý den [po smrti kněžny Augusty] se zpívalo největší Rekviem, které kdy bylo v zemi provedeno, pět tisíc zpěváků a hudebníků, zpívalo se v katedrále svatého Quida z Fontgollandu a zádušní mši sloužil kardinál arcibiskup thálský. Rekviem řídil monsieur Scarone, v sopránech zpívala paní Magdalena Knorringová z Péče a mezi hornami se ozýval pan Joachim Landl a kdesi také sad i pan Zepheus Smirsch. Při Dies irae vnikla do chrámu záplava světla.

(Myši Natálie Mooshabrové, 1977: 304)

Hudební motivy obsahuje i text *Vévodkyně a kuchařka*. Pro vévodkyni Sophii nabývá celoživotně zvláštního významu např. Beethovenova Sonáta měsíčního svitu. Je pro ni trvalým duchovním spojením s mrtvým bratrem. Z nepoznaného chudého světa proniká k vévodkyni hudba kolovrátku.

Stejně jako hudební motivy se ve Fuksových prózách vyskytují také motivy výtvarné, které mají nejčastěji podobu obrazů a soch.

Černá budova se sochami starců stála ve výši patra a se státním znakem u vchodu stála přes ulici proti mně jako nějaký hrad plný zábavy, radosti a štěstí.

(Variace pro temnou strunu, 1988: 82)

Pak jsem viděl mramorového starce, zkrouceného a opleteného hady, s hochy po stranách, poznal jsem, že vidím Laokoonta.

(Variace pro temnou strunu, 1988: 82)

[...] ale hlavně pan Kopfrkingl hleděl na velký ztemnělý obraz v černém rámu, který tu v ordinaci visíval léta. Bledý kavalír s ohnivě lesklýma očima, zarputilou tváří a pěstěnými vousy pod nosem, v tmavě červených sametových nohavicích, temně hnědé košili a se zlatým mečíkem u pasu táhl právě přes práh matně ozářeného pokoje na zešeřelou chodbu krásnou ženu, vlastně ani ne ženu, nýbrž skoro ještě dítě, jakousi mladou růžolící dívku v černých šatech.

(Spalovač mrtvol, 1983: 52)

„Hledíte na obraz,“ usmál se lékař.

„Léta na něj hledím,“ usmál se pan Kopfrkingl teď již klidně, „léta a uchvacuje mě stále tak, jako když jsem ho viděl poprvé. Vzrušuje mě stejně jako před léty, když jsem k vám přišel poprvé...“

(Spalovač mrtvol, 1983: 54)

Na psacím stole byl telefon a nad stolem portréty předsedy Albína Rappelschlunda a kněžny vdovy panovnice Augusty.

(Myši Natálie Mooshabrové, 1977: 86)

Na chodbách [školy] visely obrázky Pražského hradu, Karlova mostu, Malé Strany, knížete arcibiskupa pražského, kardinála Lva Skrbenského z Hříště a visel tam také obraz Vyšehradu a Vltavy. (Křišťálový pantoflíček, 1978: 63)

V pracovně visely dva originály, tentokrát malířů známých a již slavných, které jsem na tuto sobotu a neděli dovezl z Prahy.

Byl to obrázek Jana Zrzavého a zátiší německého secesního malíře, u nás téměř neznámého, Saschy Schneidera, obrázek zcela výjimečný, protože tento malíř zátiší nedělával. Visel v secesním, avšak dost prostém rámu.

Pak tam visela další reprodukce, a to Žena na divanu. Byla nahá a trochu se podobala Jarné.

„To je pěkný,“ řekl a pozorně hleděl a já si teď představil, že kdyby byl krátkozraký, sáhl by asi do kapsy a nasadil si cvikr. „To je opravdu pěkný. Vypadá jako moderní Venuše...“

„A teď se koukněte semhle,“ vyzval jsem ho a zavedl k oknu, u něhož stál psací stůl s petrolejovou lampou.

Visel tam portrét asi šestnáctiletého hochy. Byl to velice krásný portrét.

Hezká jemná tvář chlapce byla zděšená, avšak mírně. Zato v hlubokých šedých očích a u mírně pootevřených rtů se zračila hrůza strašlivá. Protože však tvář s očima a ústy tvoří nerozpojitelný celek a jedno se odráží v druhém, mohlo se zdát, že buď celý chlapcův výraz je krajně zděšený anebo naopak, že ona hrůza v očích a u rtů tak strašná není.

(Obraz Martina Blaskowitze, 2004: 10)

V románu *Vévodkyně a kuchařka* je v různých souvislostech několikrát zmíněná galerie Sophiiných předků a posmrtný portrét bratra Viktora – fiktivní obrazy jsou díly reálných známých malířů. Úplně jiného druhu je portrét chudé nešťastné ženy darovaný vévodkyni přítelem malířem.

Malíř vybalil obraz a přihlížející vydechli. Překvapením, ale i úžasem.

Na obraze vskutku nebyla vévodkyně La Tâlliére d'Hayguères ve vzácné róbě s egyptskými smaragdy, brilianty, diamanty a v andalusských krajkách, ale ubohá chudačka s vyhublými lícními kostmi v hadrech a s nepopsatelným pohledem. Strnulá, a přece ne mrtvá, připomínala žebračku či bytost jakoby z jiného světa, a přece žebračku a bytost z jiného světa nikoli..., ubohost sama. Jediné, co bylo na obraze zářné, byl zlatý rám.

(Vévodkyně a kuchařka, 2006: 663)

Motiv chudé žebračky na obraze má obdobnou funkci jako hudební motiv kolovrátku. Jedná se o prvky z jiného světa.

Hudební a výtvarná díla uváděná v prózách působí na čtenářovy smysly. Pokud daná díla zná, zazní mu v mysli konkrétní melodie, nebo si představí konkrétní obraz. Avšak i ta, která jsou autorovou fikcí, jsou detailně, sugestivně a názorně vyličená, že mohou působit obdobně jako umění z reálného světa.

Všudypřítomným motivem všech autorových próz je smrt. Učiní konec trápení pana Theodora Mundstocka i paní Mooshabrové. Oběťmi dějinných událostí se stanou Michalovi kamarádi v *Mých černovlasých bratrech* i v *Obrazu Martina Blaskowitze*. Smrt je každodenní součástí světa *Spalovače mrtvol*, jehož část se odehrává na pracovišti pana Kopfrkingla, v krematoriu. Smrt má v této novele vyšší cíle – osvobodit blízké hlavního protagonisty od utrpení, které na ně v krutém světě čeká. Proto se z pana Kopfrkingla stává vraždící

monstrum. Vraždy se objevují a vyšetřují v *Příběhu kriminálního rady*. V *Oslovení ze tmy* je zobrazena zkáza světa a také vraždění související s totalitním režimem. V humoresce *Nebožtíci na bále* čteme o smrti domnělé (způsobené záměnou pánů Brázdů); tady smrt působí groteskně. Optimistický a idylický závěr (lidé, kteří se kvůli záměně „nebožtíků“ seznámili, mají před svatbou) je rozmetán slovy vyhlášky *Mým národům*. Tušíme, že smrt si svou daň v blízké budoucnosti vybere. V románech *Variace pro temnou strunu*, *Návrat z žitného pole* a *Vévodkyně a kuchařka* umírají příbuzní hlavních i vedlejších postav. *Pasáček z doliny* přichází o matku a málem i o svůj život. V *Křišťálovém pantoflíčku* umírá následník trůnu Ferdinand d'Este a Julův strýc. Julia se stane přímým svědkem smrtícího útoku vojáků na hladové děti.

Ze stavebních prvků díla Fuks princip opakování uplatňuje nejen v motivech, ale i v celých scénách. Obměněnými scénami ve Fuksových prózách se zabývali Drahomíra Kořínková a Zdeněk Kožmín. D. Kořínková poukazuje na variace situací ve *Spalovači mrtvol*, v nichž se opakují a obměňují stejné okrajové postavy. „Dvanáctá kapitola má však s kapitolou první, druhou a ještě kapitolou osmou mnohem víc podobností. Jsou to kapitoly, v nichž Fuks zobrazuje hrdinu s jeho rodinkou mimo mikrosvět jejich domácnosti, na jejich společných výletech – v zoo, při návštěvě panoptika voskových figurín, na boxu a o výletě na petřínskou rozhlednu. Zde je obklopuje stejnými postavami, charakterizovanými skrze jejich vnějškové vlastnosti, které se stávají symboly, vracejícími se s ustálenou, strnulou neměnností jako na otáčejícím se orloji. Je to mladičká růžolící dívka v černých šatech, starší žena v brýlích se sklenicí piva, starší tlustý mužík s červeným motýlkem v bílém tvrdém límci a manželská dvojice – vyděšená paní s dlouhým pérem na klobouku a svazkem korálů na krku a její neustále popuzený tlustý muž v tvrdém klobouku a s holí. Návrtnost těchto strnulých figur podtrhuje panoptikální atmosféru příběhu a má patrně zdůraznit groteskní stereotyp života a světa, v němž se opakují za jiných okolností tytéž situace“ (Kořínková 1977: 536). Z. Kožmín charakterizuje svět *Spalovače mrtvol* jako svět, který „je představen jako omezený repertoár několika základních monstrózních dějů, které se v různých variacích opakují a více méně jen naplňují“ (Kožmín 1968: 77).

Ve *Spalovači mrtvol* se tedy opakují zmíněné situace související s rodinným životem hlavního hrdiny. Na začátku novely se odehrává scéna, kterou již jednou manželé prožili. Po sedmnácti letech navštěvují místo svého seznámení. Opakovanost se přímo v ději neodehrává, ale je zmíněna.

„Tak se mi zdá, Lakmé, že se tu za těch sedmnáct let nic nezměnilo. Podívej, i támhle ten had v rohu je tu jako tenkrát,“ ukázal na hada v rohu, který tam hleděl z větve na *mladičkou růžolící dívku v černých šatech* před klecí, „já jsem se tenkrát před těmi sedmnácti léty divil, že dali hada do pavilónu dravců, když je pro hady zvláštní pavilón... a podívej, i to zábradlí je zde...“ ukázal na zábradlí u leoparda, k němuž docházeli, a pak se ocitli u leoparda a zastavili se.

(Spalovač mrtvol, 1983: 7)

V novele se také opakuje scéna vraždy.

[...] mezi nimi stál bledý zpitvořený písař v klobouku s dlouhým pérem a vysokých botách, *v rukou svíral nějakou tyč nebo hůl a vši silou ji napřahoval na menší dívku, která klesala na jedno koleno a zoufale si kryla hlavu a tvář.*

(Spalovač mrtvol, 1983: 23)

A s nepřilíš veselým úsměvem vzal *železnou tyč*, která ležela v koutě u výklenku se záclonou, *povalil chlapce na kolena, rozkročil se nad ním* v těch svých černých vysokých botách a klopeném klobouku se šňůrou a *pérem* a utloukl ho tyčí.

(Spalovač mrtvol, 1983: 157)

Obdobně zobrazuje autor návštěvy Michala a Růženky ve *Variacích pro temnou strunu*.¹⁸

Správcovi seděli v kuchyni za stolem a svítili, jako by věděli, že přijdeme, ač to vědět nemohli, anebo jsem nepochopil, že to naopak vědět mohou, v rohu měli domácí telefon, který vedl nahoru do našeho bytu. Správce měl sehnutou šíji a obrovské svalnaté ruce, plné černých chlupů na zápěstí, měl složené na stole vedle popelníku, paní správcová seděla jen tak. Když jsme vešli, paní správcová vstala, skočila ke kamnům, oběma rukama chytla dřevěný špalek, který tam stál u truhlíku, rychle jej vynesla ze dveří do pokoje, a když se vrátila, pohlédla na Růženku a vzdychla: „To je případ, to je případ.“ Růženka byla bledá jako vždy, když přijde k Hronům a správce sedí doma, léta totiž trpí strachem ze správce a nejvíc tehdy, když ji osloví „slečno“ a pohlédne ji na krk. Ale teď po povzdechu paní Hronové trochu oživila a hned se ptala, jaký případ, paní Hronová řekla, „ale ten s tím ukradeným děckem,“ a z Růženky vše rázem spadlo.

(Variace pro temnou strunu, 1988: 71– 72)

Paní Hronová seděla v kuchyni u okna, za níž byla tma, jaká bývá večer v říjnu, Hron stál v rohu, držel domácí telefon a někoho poslouchal, bylo jasné koho, nad stolem svítila lampa. Když jsme vešli, paní Hronová vstala, běžela ke kamnům, chytla tam v truhlíku dřevěný špalek a vynesla jej do pokoje. Když se vrátila zpět, nabídla nám židle a řekla: „Zvláštní případ.“ A Růženka hned vyhrkla, oč jde.

(Variace pro temnou strunu, 1988: 255)

Téměř totožné scény zobrazují první dvě vraždy dětí v *Příběhu kriminálního rady*.

Policisté našli děvče za deset minut po tom, co přijeli na cestu Kneppburg – Kolarov, za tři čtvrti hodiny po celníkově zavolání. Dívka ležela v listnatém lesíku za jedním keřem, pár metrů od cesty, ve zkroucené poloze na pravém boku, s jednou stranou obličeje zabořenou v trávě, s prostřeleným týlem, napohled bylo jasné, že byla zabita vsedě, kus od ní stál košík s vejci a u jejích nohou ležela malá kapesní hra, kulatá zasklená krabička s ježibabou a šesti důlky, do nichž bylo třeba dostat šest zlatých kuliček.

(Příběh kriminálního rady, 1971: 38)

¹⁸ F. Všeticka (1972: 66) užívá tuto ukázkou jako příklad variování kapitol.

Policie přijela do Zorny za dvacet minut. Za dalších patnáct minut našli chlapce u řeky pod vrbou v křoví. [...] Na místě bylo zjištěno, že hoch byl střelen do týla zřejmě vsedě, ležel zkrouceně na boku a obličejem v suché trávě, na jeho tváři byl strnulý úsměv, v jeho kapse nůž a pár drobností, opodál stála ta plechovka s kapkou říční vody a u jeho nohou – kapesní hra. V krabičce byl nakreslen Měsíc s pěti otvory, jimiž bylo třeba dostat pět malinkých raket.

(Příběh kriminálního rady, 1971: 40)

Podobně líčeny jsou také scény vražd spáchané synem a otcem.

Člověk vyskočil ze saní o mžik dřív, než se tvář chlapce dotkla sněhu. Vecpal pistoli do kapsy kabátu, vyhodil z ní malou kulatou zasklenou krabičku k chlapcovu tělu a zmizel v lese.

(Příběh kriminálního rady, 1971: 127)

Kriminální rada Heumann schoval pistoli do kapsy, vstal z borovice a jedním pohledem přehlédl cípy lesa i pole. Pak vyňal z kapsy malou zasklenou kapesní hru, zabalenou v šátku, a pustil ji k hrudi Vikiho. Pak pohlédl na místo na borovici, na němž seděl, a ze země sebral střelu a nábojnici.

(Příběh kriminálního rady, 1971: 234)

Román *Myši Natálie Mooshabrové* začíná a končí scénami hostiny. Každá z hostin se odehrává na jiném místě. První v restauraci U víl, kde probíhá svatební oslava Nabule Mooshabrové; z ní je paní Mooshabrová vyhnána. Druhá v domě Oberona Felsacha; zde je odhalena pravá totožnost paní Mooshabrové. Na obou hostinách jsou přítomni kromě paní Mooshabrové dva studenti. Mění se barva sváteční tabule, oděv i chování paní Mooshabrové, její společenský statut – vztah, úcta postav k ní.

Seděli u bílého prostřeného stolu s květinami, svíčkami, sklenkami a mísou koláčů. [...] V dolní části stolu seděl mladík v tmavém kostkovaném saku a bílé hedvábné košili, jemný, nesvý, zamlklý, to byl Lothar Baar. Vedle něho seděl druhý mladík, také hezky oblečený, ale ještě více zamlklý a nesvý, to byl spolužák Rolsberg. A pak tam – až na konci – seděla jakási stařena. Byla v černo-zlatém šátku, černé jupce a dlouhé černé lesklé sukni. Na nohou měla střevíce bez kramlíků a na klíně menší tašku. To byla Natálie Mooshabrová.

(Myši Natálie Mooshabrové, 1977: 15)

Paní Mooshabrová v dlouhé černé lesklé sukni, kterou si lehce přidržovala bílou rukavičkou, v jupce a s korály a rynglemi a v klobouku s dlouhým barevným pápěřím tam stála u čela stolu pod oknem... Stůl byl pokryt velkým černým ubrusem, jehož jeden kraj tvořilo jakési dřevěné břevno. [...] Na černém ubruse byla váza a v ní kytice jakýchsi prastarých uschlých květů. [...] Kolem stály tři láhve vína a tři láhve nádherných limonád. Poblíž čela stolu byly na černém ubruse dvě mísy koláčů, jedny s mandlí uprostřed a druhé s hrozinkou, a uprostřed stolu hořela veliká vysoká hřbitovní svíce. [...] Nejprve vše postavila před paní Mooshabrovou v čele stolu. Talíř se želví polévkou a smaženou rybu s haluhami a řasami. Pak totéž dala před Oberona Felsacha. Pak před studenta v tmavém kostkovaném saku a bílé košili, který seděl z druhé strany velkokupce. Pak před druhého studenta, který seděl proti němu na druhé straně stolu [...]

(Myši Natálie Mooshabrové, 1977: 283–284)

Dále se v tomto románu opakují scény, kdy paní Mooshabrová chodí na Péči (sociální instituce) a následně navštěvuje matky nezbedných chlapců, promlouvá s nimi i s chlapci. Pravidelně také udržuje hroby na hřbitově.

Největší kompoziční složku, v dílech často obměňovanou, představuje kapitola a její dějový komponent. Variované kapitoly jsou spojeny účastí stejných hrdinů, dále totožným prostorem a také dějem, jenž se v těchto kapitolách odehrává.

Variování kapitol můžeme sledovat již ve Fuksově prvotině *Pan Theodor Mundstock*. Opakují se kapitoly odehrávající se na ulici (kapitola 10. a 21.) a kapitoly, které líčí Mundstockovy návštěvy u Šternů (kapitola 4. a 15.). Autor užívá variace obsahové složky také v povídkách ze souboru *Mí černovlasí bratři*. Povídky věnované kamarádům jsou zakončeny obměněným tragickým koncem. K postupu užitému v povídkách sám Fuks v dopise adresovaném nakladatelství Československý spisovatel uvádí: „První povídka je úvodní, poslední je závěrečná. Každá ze čtyř uprostřed je věnována jednomu z mých židovských kamarádů – jeden po druhém odpadáva ze scény. *Jistá monotonie* tu měla být záměrná. K tomu, aby byla více jako záměr vyzdvížena, má přispět věta o smutku (Smutek je žlutý a šesticípy jako Davidova hvězda)“ (Bauer 2003: 16).

Obměňování kapitol je příznačné pro román *Variace pro temnou strunu*. F. Všeticka sledoval tento princip v daném románu a nazýval ho variačním postupem. „Variační postup je nejdůsledněji a nejpromyšleněji uplatněn v kapitole 6., 10., 22. a 26. Kapitola 6. líčí Michalovu a Růženčinu návštěvu u Hronů, při níž domovník vypráví prazvláštní historku. Obsah této kapitoly je s dosti značnou věrností variován v kapitole 22. Desátá kapitola zahrnuje Michalovu rozmluvu s dirigentem Arturem Jacobsonem, která se opakuje, variovaně opakuje v kapitole 26. Fuksova variační technika došla v těchto kapitolách na nejzazší mez, jejich základní syžetový postup je neobyčejně podobný, blíží se totožnosti“ (Všeticka 1972: 66).

Na variování kapitol upozornila také D. Kořínková. Sledovala tento jev v novele *Spalovač mrtvol*. Pravidelně se opakují a obměňují kapitoly zasazené do rodinného prostředí pana Kopfrkingla, které zachycují proměnu oddaného manžela se smyslem pro rodinu ve vraždicí monstrum. Variovány jsou také kapitoly odehrávající se v krematoriu a kapitoly věnované setkáním pana Kopfrkingla s Willim. Kořínková upozorňuje na podobnost kapitol 1., 2. a 12. a dodává, že 12. kapitola „situačně navazuje na kapitoly vstupní – první a druhou, neboť zachycuje protagonistu opět s rodinou na nedělním výletě. Má současně i úlohu konfrontační: právě tím, že zaznamenává obdobnou situaci jako kapitoly expoziční, vystupuje zde o to důrazněji a prokazatelněji ona charakterová proměna, která se udála s protagonistou“ (Kořínková 1977: 536). Princip opakování Fuks užívá tak, že obměňuje stejné motivy a scény uvnitř kapitol, čímž dosahuje jejich variací.

Variačním postupem spisovatel některá svá díla propojil. Nejvýraznější variační vztah mezi díly můžeme sledovat mezi povídkovým souborem *Mí černovlasí bratři* a románem *Variace pro temnou strunu*, jejichž obsah, postavy a časoprostor jsou obměňovány. K variačnímu charakteru zmíněných Fuksových děl F. Všeticka podotýká: „Vždyť první variací hranou na temnou strunu jsou vlastně už *Mí černovlasí bratři*, vydané dva roky před *Variacemi*. Obě knihy mají hodně společného, především postavy, prostředí a dobu děje; různá je však celková atmosféra, která z nich činí kvalitativně odlišné varianty. Z hlediska žánrového je mezi oběma knihami variační vztah, který je víceméně sbližuje: *Mí černovlasí bratři* jsou sice povídky, ale mezi sebou jsou navzájem úzce spjaty některými postavami, prostředí a dobou děje, *Variace* naopak jsou román, jehož jednotlivé kapitoly mají dosti samostatné postavení, jejich návaznost není totiž bezprostřední, těsná, ale značně volná“ (Všeticka 1972: 70).

Obě zmíněná díla se odehrávají na počátku druhé světové války, jejich hlavním hrdinou je dospívající Michal. Knihy vyprávějí o chlapcově dětství a dospívání, o gymnaziálních spolužácích a přátelství s nimi. Do stejného období jako *Mí černovlasí bratři* a *Variace pro temnou strunu* se ve svých vzpomínkách vrací vypravěč Michal v novele *Obraz Martina Blaskowitze*, který byl vydán až roku 1980. Také v této novele vypravěč vzpomíná na hluboké přátelství, tentokrát ale s německým chlapcem Martinem Blaskowitzem.

Prózy *Mí černovlasí bratři*, *Variace pro temnou strunu* a *Obraz Martina Blaskowitze* jsou spojeny stejným hrdinou i stejnou dobou a vyprávějí o přátelství, do něhož zasáhne síla vnější moci. Přesto se *Obraz Martina Blaskowitze* od *Mých černovlasých bratrů* a *Variací pro temnou strunu* odlišuje tím, že je zde Michalovo dětství zobrazeno jako vzpomínka na minulost, vedle které se odehrává paralelní děj v přítomnosti. Na rozdíl od dřívějších knih není v *Obrazu Martina Blaskowitze* vyličeeno Michalovo rodinné zázemí. I přes tyto odchylky můžeme tyto knihy považovat za volnou trilogii¹⁹ s autobiografickými prvky.

Postup opakování se dotýká také tématu a námětu, avšak obměny těchto kompozičních složek považuji za projev intertextovosti související s transformací těchto prvků v rámci celého autorova beletristického díla (viz 2.2.1).

V autorových prózách se opakovaně objevuje stejný typ hlavní postavy. Dominují muži, výjimky představují paní Mooshabrová, vévodkyně Sophia a paní Allerheiligová. Bez ohledu na pohlaví autor pracoval se stejnými typy hrdinů. Miloš Pohorský podotýká, že „Ladislav Fuks žil v okruhu jednoho typu postav, o nichž hovoří, nebo které nechává vyprávět. Nejsou vybaveni tak, aby dovedli snášet nepřízeň nebo svod neblahých náhod, jež

¹⁹ Viz J. Tušl: *Moje zrcadlo* (1995: 287).

přináší doba a jimž jsou vystavení. Jsou to spíš nenápadní lidé, ponoření do malých starostí a zájmů, bez silného sebevědomí a bez velkých nároků. A přece jsou stísnění, trpí nesplnitelnými žádostmi (touží třeba po Gretě Garbo) a žijí jako v bludišti, kde je leká všude kolem nějaké nebezpečí. Pociťují své postavení tak, jako by byly v neprůhledném labyrintu, a nenacházejí žádné východisko, jež by nebylo pouze útěšnou nebo cynickou náhradní iluzí“ (Pohorský 1972: 154). Pohorský dále upozorňuje na paradox autorových postav „Chtějí prostě žít, snít a vzpomínat, a nechtějí nebo nedovedou dobře poznat, co se kolem nich děje. Vyprávění však zároveň napovídá, že jsou herci, třebas bezděčnými, v jakési krvavé a *tragické* hře“ (Pohorský 1972: 156). Podle Bohumila Svozila jsou Fuksovy postavy „křehké a senzibilní, introvertní a se vzrušenou citovostí i představitivostí“ (Svozil 1983: 3). L. Merhaut je označuje za „(anti)hrdiny noblesně přecitlivělé a bojácné, nějak zaskočené, osamocené, dětinské, často mladistvé, psychicky narušené, nevítězí. Dezorientovaní individualisté hledají své místo v kolektivu, [...] potýkají se s emocionálními konflikty“ (Merhaut 1994a: 7). Jiří Tušl charakterizuje Fuksovy postavy takto: „Jsou to ‚antihrdinové‘, neboť většinou ztroskotají. Prohrávají v ‚konfliktu bezbranného lidství s násilím a zlem‘. Jejich snahy bránit své já, bojovat, jsou jen více či méně tragické pokusy o individualisticky pojatou vzpouru už předem odsouzenou k nezdaru“ (Tušl 1995: 285).

Hlavní postavy autorových knih jsou citliví, bojácní, postrádají vlastnost hrdinství. Můžeme je proto označit za antihrdiny – ocitají se ve vleku událostí, které se odehrávají mimo jejich svět, a kterým nedokážou vzdorovat. Tato charakteristika se netýká pouze pana Mundstocka, který nerozumí okolnímu světu, ale také Karla Kopfrkingla, který tvrdí „Já se o politiku nestarám.“ (Spalovač mrtvol, 1983: 43). Paní Mooshabrová raději dává přednost skrývání před bojem, ačkoliv je z knihy patrné, že by měla u svých poddaných jako vdova panovnice velké zastání. Raději volí život v utajení a maskování.

V postavě Michala v *Mých černovlasých bratrech*, *Variacích pro temnou strunu* a v *Obrazu Martina Blaskowitze* je zobrazen senzitivní chlapec. Ve *Variacích pro temnou strunu* dopadá na Michala neradostná atmosféra domova. V *Příběhu kriminálního rady* a v *Pasáčkovi z doliny* je zpodobněn obdobný typ hrdiny: chlapec bez dobrého rodinného zázemí.

V jednotlivých prózách se často opakovaně vynořují tytéž vedlejší postavy nebo postavy, které nesou stejné atributy.

První typ představují okrajové postavy v novele *Spalovač mrtvol*. Několikrát se objeví manželský pár a různolící dívka v černých šatech.

[...] ukázal na hada v rohu, který tam hleděl z větve na *růžolící dívku v černých šatech*...
(Spalovač mrtvol, 1983: 7)

Jeden z párů byl *starší tlustý mužik s červeným motýlkem v bílém tvrdém límci* a mladička růžolící dívka v černých šatech.
(Spalovač mrtvol, 1983: 11)

[Pan Holý] má dceru, když jsem vešel do krámu, měřila u pultu lišty, moc jí to slušelo, je to taková hezká růžolící dívka v hezkých černých šatech...
(Spalovač mrtvol, 1983: 30)

Pan Kopřikingl zahlédl v první řadě jakousi starší ženu v brýlích, právě si nahýbala z pultu, a o kus dál nějakou mladou růžolící dívku v černých šatech vedle mládence.
(Spalovač mrtvol, 1983: 83)

V blízkosti Natálie Mooshabrové se opakovaně vyskytují dva studenti. Setkává se s nimi na dceřině svatbě, při prodeji novin a také na hostině u Oberona Felsacha, kde jsou svědky jejího odhalení. V ostatních knihách bychom mohli nalézt další podobné vedlejší postavy.

Druhý typ vedlejších figur reprezentují nezbední chlapci a jejich matky v *Myších Natálie Mooshabrové*, nadpřirozené bytosti v *Pasáčkovi z doliny* apod.

Postup opakování ve Fuksových prózách slouží jako prostředek k připomenutí toho, co se v ději již odehrálo. Dále jeho prostřednictvím autor zobrazuje životní stereotyp jednotlivých postav i celé společnosti. Poukazuje na opakování jako na fenomén provázející lidské životy, kdy se všednost, každodennost, oblíbené rituály, motivy apod. neustále opakují. Vzbuzují dojem, že právě díky nim drží život pohromadě.

2.1.2 V publicistických textech, pro něž je příznačný kratší rozsah, autor hojně užívá opakování v jazykové rovině. Totožné jazykové prostředky, především stejná slova, slouží k přesnému vystižení myšlenek. Zároveň jsou využívány k zaplnění textu kvantitou slov za účelem nic konkrétního nesdělít a také slouží jako prostředky pro ironii, monotónnost a frázovitost.

Ale každý obsah nemůže [spisovatel] zpracovat a vyjádřit toutéž formou.²⁰ Musí pro každý obsah hledat nejvhodnější formu, a když ji najde, je pro něho tato forma závazná.
(Proč píší tak jak píší, 1966: 363)

Jestliže není možné, aby každý autor vždy psal pro všechny lidi zároveň, jestliže rozmanitost v lidech je vskutku nesmírná a jestliže vskutku praxe dokazuje, že mnohá vynikající díla nejsou konzumní záležitostí mas, neznamená to, že by žádný autor nikdy nemohl vytvořit vynikající, umělecky kvalitní dílo, kterému by rozuměl každý, a každý by je dočetl se zájmem až do konce.
(Literatura „prostého člověka“, 1966: 931)

²⁰ Všechna podtržení užívám v textu pro vyznačení sledovaných jevů v textech publicistické povahy.

Co je oheň? [...] Jejím základem a podstatou je oheň. [...] Oheň, nejmocnější živel. [...] (Člověk mezi ocelí, 1974: 49)

Člověk, který miluje hudbu z celé hloubky duše a umí trochu mluvit anebo psát, může dozajista o hudbě mluvit a psát dlouho. O hudbě z mnoha aspektů a zorných úhlů. O hudbě jako o jevu uměleckém, o hudbě z hlediska hudební vědy, o hudbě z aspektů společenských a obecně kulturních, ba i o hudbě z hlediska matematicko-fyzikálního.

(Gramofon a já, 1975: 9)

Dále autor v jazykové rovině textů opakovaně používá výčtovost. Realizuje ji pomocí synonym, synonymických řad, kohyponym a také antonym. Spisovatel podrobně vyjmenovává, avšak výčty, jež mají často podobu dobových frází, opět představují prostředek k zaplnění textu slovy. Prostřednictvím výčtů autor znejistuje adresáty. Ti pak mohou váhat, zda svá tvrzení myslí vážně a zda se za sděleními neskrývají jiné významy.

V publicistických člancích z 60. let dlouhými výčty pojmenovává převážně vlastnosti.

Mám za to, že po všem tom pekle, kterým jsme prošli, nebude nikdy dost knih, které by mluvily o násilné smrti, o ubíjení života, o teroru a strachu jako o zlu, burcovaly ochablé lidi k vědomí, že pro tohle není a nesmí být nadále místa ve společnosti, která chce před světem vystupovat jako civilizovaná a kulturní, ba dokonce jako společnost vůdcovská, vedoucí a čelní, a nezamlčovaly, že lidé, kteří se přičiňují čímkoliv o vytváření jakékoliv nelidské atmosféry, by měli být na pranýři, aby je každý mohl vidět a každý se sám mohl přesvědčit, že jsou zneškodnění. To by byla kulturní a morální revoluce.

(K povídkám Mí černovlasí bratři, 1964: 1)

„Duševními stavy“ nemyslím jenom nálady, chutě, touhy, snahy, přesvědčenost, únavu nebo vyprahlost nebo naopak sílu a „plnost“ myšlenek, představ a citů, ale i míru tvůrčích schopností, talentu, moudré sebekritičnosti [...]

(Profesionalismus v literatuře, 1967: 14)

Hlavní poslání literatury pro děti a mládež je bezesporu (i když to zní jako fráze) výchovné. Aby z dětí vyrůstali dobří, čestní a stateční lidé. Také lidé rozumní, soudní, uvážliví, spravedliví, lidští (je to jistě velmi náročné, co říkám). Výchovnou může být i kniha pro děti a mládež tehdy, když je zároveň zajímavá, poutavá, strhující, když dokáže mladého čtenáře zaujmout, podmanit si, vtáhnout do děje a charakterů postav [...], když nemoralizuje, nepoučuje (pokud jde o prózu!), necpe dětem výchovné sentence do krku pohrabáčem, to je samozřejmé [...], zkrátka, když je zábavná.

(Ke sjezdu Svazu československých spisovatelů, 1967: 351)

Opakem pokory je chlubivost, chvástavost, nadutost.

Opakem pokory je brutalita, tyranství, despotismus.

Opakem pokory je okázalost, teatrálnost, exhibicionismus.

Opakem pokory je sudičství, bezohlednost, krutost.

Opakem pokory je však i závist a nenávisť, a opakem pokory je i hloupost.

(Dvě stránky pro Ladislava Fukse, 1968: 46)

V textech ze 70. let dochází k proměně. Výčty se dotýkají většinou věcné podstaty a také materiálů, přecházejí od jisté vážnosti k hranicím ironie.

A ovšem – výtečná, hodnotná, bezvadně upravená jídla, z nichž mi nejvíce chutnaly moučníky. Například nejrůznější nákypy, rolády z amolet na smetaně, taštičky, různé kombinované palačinky... moučníky v restauraci Východoslovenských železáren se mi od té doby staly pojmem.

(Člověk mezi ocelí, 1974: 51)

Co všechno bylo za těch třicet let vykonáno! Budování nových továren a přehrad, mechanizace, moderní technologie, výstavba nových sídlišť, ba celých měst, obchodní sítě, služby obyvatelstvu, růst sociálního a důchodového zabezpečení, rozvoj zdravotnictví a školství od jeslí, škol mateřských až po vysoké, péče o zaměstnanou ženu a pracující dorost, zkrácení pracovní doby, rozvoj výroby zemědělské, výstavba silnic, železnic a dopravy vůbec, rozvoj turistiky včetně zahraniční, tělesné výchovy a sportu – vůbec nevídaný vzestup životní úrovně všech pracujících (a nejen vyvolených vrstev) v městech i na venkově, vybavenost domácností a bezpočet dalších věcí.

(Vývoj a úkoly české socialistické literatury, 1975: 83)

Život člověka je pestrý, mnohotvárný, složitý, má své vzestupy a sestupy, své vrcholy, nížiny nebo i propasti, má své spokojenosti, radosti, štěstí, blaha i své těžkosti, i trýzně a neštěstí, své prohry a vítězství, své nezdary a zdary, jednou je to život zdravý, pak zas třeba nemocný, vyznačuje se touhami a přáními, jednou ukojenými, splněnými, podruhé jen zčásti anebo vůbec ne.

(Z diskusních příspěvků na II. sjezdu SČS, 1977: 26)

K přesnému pojmenování a vystižení smyslu prostřednictvím výčtů se L. Fuks vrací v 80. a následně také v 90. letech.

Proč v dobách míru stále psát o válce, vždyť mír přináší jiné své osobité otázky – lidé pracují, mají se rádi, lidé jedním slovem žijí a o tom je třeba psát rovněž. Nejen války, bída, útrapy, tragédie, neštěstí, hrůznosti, ale i mír, dostatek, radosti, štěstí, pohoda, krása. Avšak tato věta se dá obrátit a obracet se může stále. Nejen štěstí, radost a krása, ale i tragédie, utrpení, bída.

(Řekli o sobě, 1980: 4)

Je to již zmíněné životní tempo, množství zájmů, dotčená televize, dále video, vymoženosti elektroniky nikoli vzdálené barevného trojrozměrného promítání.

(Se zasloužilým umělcem Ladislavem Fuksem hovoříme na téma: ROMÁN, 1987: 4)

O tom našem dvacátém [století] už máme reálné vědomosti. Například dvě krvavé světové války, fašistické diktatury s koncentračními tábory, oběti, které šly do milionů, bezpočet okupací a válek místních a samozřejmě politických změn, z nichž jednu z nejvýznamnějších právě prožíváme. [...] Naše století přineslo dříve skoro neuvěřitelný pokrok v nukleární fyzice, v medicíně, například v transplantaci orgánů, zásahy do dědičného kódu, léčbu prastarého malomocenství a moru, v elektronice, existuje rozhlas a televize, nebetyčné mrakodrapy a zvláště ovšem i poznávání vesmíru pokročilo do závratných hloubek. Vypouštějí se vesmírné sondy i mimo naší planetární soustavu, jsou družice, raketoplány, zařízení bez lidské posádky, která automaticky předávají zprávy na Zemi [...]

(Příštích sto a tisíc let, 1991: 4)

Socialistické fráze představují výrazný prvek jazykové roviny textů, který se opakuje v rámci celé publicistické tvorby. Především se vyskytuje v článcích ze 70. let, vznikajících v době nejužší normalizace – jsou projevem autorovy snahy vyhovět režimním požadavkům.

Fuksovo prozaické dílo nebylo nikdy tak tendenční, neobjevoval se u něho socialistický realismus, proto byl nucen prokázat loajalitu k moci ve své publicistice.

Nástup dělnické třídy v Únoru znamenal sice vítězství dělnické třídy, ale úkoly teprve čekaly. Tehdy byl sice jeden boj vybojován, ale druhý – boj o výstavbu republiky, zlepšení života společnosti, zvýšení úrovně všech pracujících a nejen, jak tomu bylo dřív – privilegované vrstvy nebo třídy – tento boj teprve začínal.

(Odkaz Února a současná česká literatura, 1973: 60)

Česká literatura má v Únoru velké nevyčerpatelné téma, kterým může psát vlastní dějiny ku své cti a odhalovat další nové perspektivy a zdroje šťastné socialistické budoucnosti.

(Odkaz Února a současná česká literatura, 1973: 61)

V papírnách jsem přišel do styku s dělníky. Poznal jsem jich nesmírný počet, poznal jsem jejich rozvahu, upřímnost i poctivost a chovám k nim dodnes úctu.

(Vyznání Ladislava Fukse, 1974: 36)

Úsilí dělníka i kulturního pracovníka směřuje k nepřetržitému zlepšování našich společných životních podmínek. [...] Spisovatel – vůbec každý umělec, umělec i ten sebelepší a vrcholný – je dělníkem. Dělníkem na kulturním poli.

(Vyznání Ladislava Fukse, 1974: 37)

Československo dnes patří k nejvyspělejším státům na světě.

(Člověk mezi ocelí, 1974: 51)

Od konce druhé světové války, kdy vítězí u nás socialismus, se mění hmotný život naší společnosti a s ním i ona sama.

(Hrdina díla, angažovanost, 1975: 123)

Mám však za to, že v jednom se poválečné lidstvo a svět nemění: v úsilí drtivé většiny o zachování míru a v touze, aby život byl stále radostnější, šťastnější, plnější, bohatší, spokojenější. *To není fráze. To jsou slova dokonce moc a moc vážná*

(Zamyšlení nad morálkou, knihami a naší současností, 1976: 87)

Umění, které chce být v takových [socialistických] zemích zveřejněno, musí být politické, angažované a sloužit zájmům státu, dělnické třídy a socialismu.

(Z diskusních příspěvků na II. sjezdu SČS, 1977: 26)

V autorově publicistice se také opakuje kompoziční struktura příspěvků, v nichž se často vynořuje příběh mající lépe dokreslit nebo přímo vysvětlit problematiku, již se Fuks zabývá. Příběh též slouží jako ilustrační materiál.

Někdo může chodit do zaměstnání (ovšem už zde je otázka „jakého zaměstnání“) a přitom o své literární práci přemýšlet, „sbírat materiál“, hledat inspiraci, dělat si poznámky, připravovat náčrty.

(Profesionalismus v literatuře, 1967: 14)

Přijde večer žena z práce, dělá večeři, nemůže se věnovat dětem, žel myje i nádobí a uklízí, muž se třeba zdrží, pak ještě něco vyřizuje či pomáhá ženě. A pak přijde kritický okamžik v rodinném večerním programu: Otevře se – televize. Už jen na tato však občas nestačí dech.

(Se zasloužilým umělcem Ladislavem Fuksem hovoříme na téma: ROMÁN, 1987: 4)

Opakování kompoziční struktury je charakteristické rovněž pro Fuksovy memoáry. V kapitolách věnovaným cestování autor postupuje tak, že zachovává strukturu vyprávění: kde a u koho byl, co viděl, co jedl. Tyto kapitoly si jsou podobné a vzbuzují dojem, že čteme stále to samé. Autor čtenáře zahlcuje detaily a „nepodstatnými“ informacemi. Kapitoly působí monotónně a jejich obsah (v souvislosti s využíváním výše uvedených frází) navozuje stereotypnost, jež se týká spisovatelova osobního života.

Do Itálie mě pozvala v roce 1964 za svého pobytu v Praze paní dr. Giulliana Limiti z Říma. Byla to vlídná, iniciativní a obětavá bytost. A ovšem velmi vzdělaná.

(Moje zrcadlo, 1995: 127)

Ve Vídni jsem bydlil u své staré přítelkyně dr. Marty Kosové-Robešové a u jejího muže, právníka dr. Robeše, pražského Čecha. Měli čtyřpokojový, dokonale zařízený byt v prvním patře menšího domu v Severingasse v IX. vídeňském okrese.

(Moje zrcadlo, 1995: 197)

Má cesta do Mnichova směřovala k Leonardu Reinischovi, pracovníku bavorského rozhlasu.

(Moje zrcadlo, 1995: 220)

Dále opakuje strukturu kapitol věnovaným svému dílu a obměňuje pouze obsahovou složku. Vždy uvádí základní charakteristiku díla, citace kladných recenzí a případně citace ze samotné knihy, které mají za úkol prózu připomenout. Jak kniha vznikla a co bylo pro dané dílo inspirací, zmiňuje Fuks jen výjimečně.

Tento románový debut [Pan Theodor Mundstock] oběhl celý svět. Vyšel v mnoha vydáních v Maďarsku, Polsku, v bývalém východním Německu, Jugoslávii, Bulharsku a v Rumunsku a v západní Evropě: ve Spolkové republice Německo, ve Finsku, Holandsku, Anglii, Francii, Španělsku, Itálii a dále v USA. Vybírám aspoň pár zahraničních ohlasů této knihy.

(Moje zrcadlo, 1995: 124)

V roce 1983, dvacet let po mém beletristickém debutu Pan Theodor Mundstock, vyšel můj poslední román Vévodkyně a kuchařka, také v Čs. spisovateli.

Knihy je nejobjemnější ze všech dosavadních, má přes sedm set stránek, ilustroval ji v druhém vydání Jan Černý, skvěle jako některé mé knihy předchozí. Bylo o ní napsáno mnoho znamenitých recenzí publikovaných v českých časopisech i v zahraničních.

Pro osvěžení paměti čtenáře cituji ze záložky druhého vydání knihy (Čs. spisovatel 1987).

(Moje zrcadlo, 1995: 447)

V autorově publicistické tvorbě a především v jeho pamětech se vyskytují motivy, které procházejí Fuksovým prozaickým dílem. Jedná se o motivy jídla, pití, cestování a motivy hudební a výtvarné.

V publicistických textech se setkáme s motivem jídla a pití jen zřídka. Pokud má však autor možnost o nich psát, tak ji plně využívá.

Do misky se může dát maso, slanina, cibule, případně brambor, zmáčkne se to, šťávu z toho žlábkem vyléváme na talíř či chleba, všechno – i vůně zůstane v tom, a v duchu jsem si říkal, e bych si taky takové kleště tady někde mohl koupit.

(Člověk mezi ocelí, 1974: 50)

A ovšem – výtečná, hodnotná, bezvadně upravená jídla, z nichž mi nejvíce chutnaly moučníky. Například nejrůznější nákypy, rolády z amolet na smetaně, taštičky, různé kombinované palačinky... moučníky v restauraci Východoslovenských železáren se mi od té doby staly pojmem.

(Člověk mezi ocelí, 1974: 51)

Naopak ve spisovatelových pamětech se motiv jídla a pití objevuje velice často. Zvláště v pasážích, v nichž vypráví o svých zahraničních cestách. Zde vzpomíná na nejrůznější exotické či tradiční pokrmy dané země. Často jen vyjmenovává místní lahůdky. Tomuto motivu v autorových memoárech věnuje pozornost Jiří Peňás. „Jídlo má v jeho vzpomínkách význam jakéhosi obnoveného štěstí, patří mu ústřední místo v ceremoniálu jeho soukromých slavností. Kuriózní pokrmy, jež na svých cestách ochutnal, nejsou jen bizarním ozvláštněním jeho próz (především Vévodkyně a kuchařka), nýbrž mají cenu jakýchsi nepravých výdobytků v šedi života“ (Peňás, 2002: 24).

Po peróně chodili pikoloci v bílých halenách a tlačili před sebou vozíky nejen napěchované do výšek, ale i ověšené ze všech stran vším možným. Byly tam pomeranče, banány, upravené ananasy, datle, fíky, čokolády a jiné sladkosti, pečiva, sýry, pizzy, sendviče všeho druhu, šunka v plátcích, džusy, Coca-coly, limonády, lahvičky koňaků, sladkých likérů a ovšem rozmanitá Cinzana a vína.

(Moje zrcadlo, 1995: 129)

Protože Ostia je kousek od Říma, sbíraly se tam ústřice, aby se co nejčerstvěji mohly rozvážet do římských obchodů a restaurací a hned konzumovat. Míval jsem je hrozně rád, ale ku podivu v Římě jsem je ochutnal jen jednou. Vícekrát bývaly vongole, malinké mořské mušličky, jejichž náplň se ústřicím podobala, ale jedla se jinak: v česnekové omáčce či nálevu. Na jídelníčku to zpravidla bývalo uvedeno jako mírně teplý předkrm.

(Moje zrcadlo, 1995: 138–139)

Prodávají se tu i potraviny a nápoje. Člověk si může koupit i něco k momentální spotřebě – láhve laciného vína a pálenky, koláče, pečivo, pizzu, pečenou uženinu, limonádu a viděl jsem také ovoce a zmrzlinu.

(Moje zrcadlo, 1995: 145)

Maso dobře připravené jsme ochutnali párkrát a mléko často. Má být stejně zdravé jako známý kumys, mléko kobyly, v němž kvašením vzniká alkohol a pění. Chutnalo nám.

(Moje zrcadlo, 1995: 202)

K jídlu dal hostitel plátek lososa, kaviár – obojí jsem měl vždycky rád – a slanečková očka.

(Moje zrcadlo, 1995: 234)

Sáček, který nám koupil, byl plný ovoce – jablíčka, banány, datle a sladké zelené fíky, s nimiž se u nás v této podobě nesetkáme, protože jsou měkké a nelze je transportovat, leda v konzervách, my tu dostáváme fíky sušené ve věnečcích na provázku. Čerstvé hruštičky fíků jsem zatím jídal jen v Jugoslávii a ve Střední Asii, teprve později ve Španělsku a Řecku. Nikdy jsem je nepřestal milovat podobně jako melouny.

(Moje zrcadlo, 1995: 252)

Motiv cestování se v publicistice vyskytuje, ale stejně jako předchozí motiv také spíše výjimečně. V reportáži *Člověk mezi ocelí* (1974) Fuks vypovídá o exkurzi do východoslovenské železářny, v reportáži *Zápisky z Bruntálska* (1975) vypráví o návštěvě vysoké školy báňské, v reportáži *Z národů at' jsme různých* (1977) líčí nejen průběh mezinárodního sjezdu spisovatelů v bulharské Sofii, ale také cestovatelské zážitky z těchto míst.

Navštívili jsme ještě skansen, umístěný poblíž Gabrova v krásném údolí u horské říčky, udržovaný a nevšední péčí. Jsou tam původní dřevěné domky, vesměs jednopatrové s pavlačemi, v nichž se názorně ukazuje stará řemeslná výroba. Mlýn na vodní pohon, výroba hrnčířská, výroba koberečků, příkrývek a barevných třásní, starý hamr s výrobou předmětů kovářských, kovotepectví.

(Z národů at' jsme různých, 1977: 14)

Naopak v pamětech vypráví velice často o svých soukromých pobytech u moře, ale také o cestování se Svazem českých spisovatelů. Zavede nás například do Jugoslávie, Itálie, Španělska, Řecka, Střední Asie a Německa.

V Jugoslávii jsem trávil aspoň část prázdnin také s rodinou P. i jinde. Jezdili jsme k Buličovým do Splitu.

(Moje zrcadlo, 1995: 51)

Zájezd byl víc než čtrnáctidenní. Jeho trasa byla co do vzdálenosti dlouhá a co do navštívených míst jistě pestrá a zajímavá. Začínali jsme, jak již naznačeno, Moskvou a z ní jsme letěli na nejvzdálenější staci zájezdu, což byla Alma-Ata v Kazachstánu. Za ní začínalo vysoké a dlouhé pohoří Altaj, a tam už byly čínské hranice a dál pak někde Pamír, Tibet... to už ani nejmenujme, ostatně tam jsme nebyli.

(Moje zrcadlo, 1995: 201)

Vidět Turecko nebylo marné. Orient jsem poznal na již popsaném spisovatelském zájezdu do Střední Asie v roce 1967, viděl jsem tam v některých republikách – jmenovitě v Turkmenii, Tadžikistánu a Uzbekistánu turecké menšiny, jejich životní styl, zvyky, vliv na lidové umění a také zaslechl turečtinu a ovšem spatřil mešity, muslimy y tohle všechno se dalo čekat ve výrazné a unikátní podobě právě v Turecku.

(Moje zrcadlo, 1995: 245)

Dalším motivem vyskytujícím se v publicistických článcích a pamětech je umění hudební a výtvarné. V publicistických textech přiznává lásku k těmto druhům tvoření a také to, že hudební a výtvarné motivy prostupují jeho vlastní dílo. Vypráví o prvních zkušenostech s hudbou, odkazuje na milované skladatele, malíře a také umělecké styly.

Vždycky to bylo [nejbližší umělecký styl] baroko a gotika, a hluboký obdiv k baroku je snad ve mně dodnes, ale překvapím vás: když jsem ještě pracoval ve Státní památkové péči, měl jsem na starosti Kynžvart. Tehdy jsem si oblíbil empir – pro jeho jednoduchost, eleganci, střízlivost. Pokud však jde o styl mých knížek, včetně té, co nyní piši, je ovšem živěn evidentně barokním duchem.

(Na návštěvě u Ladislava Fukse, 1969: 4)

„Žiju v tomhle bytě už dvaadvacet let a vždycky tu musím mít hudbu.“ Prohodil Ladislav Fuks. Vyměnil magnetofonový pásek. „Tohle je Verdi, natočil jsem to v Římě. Není to samozřejmě dokonalá nahrávka, znalec by měl možná výhrady, ale mně to stačí.“

(Pět minut s Ladislavem Fuksem, 1973: 21)

Žižkovskou Papírografii vedl Václav Špička: Mé vzpomínky na celou jeho rodinu se však týkají i něčeho, co se stalo nesmírně důležitým pro celý můj další život. Právě u Špičků jsem se poprvé seznamoval s krásou hudby, zvláště italské opery. Tehdy na začátku třicátých let měli spoustu prvotřídních nahrávek. Jako malý kluk jsem u nich poznal Verdiho, Donizettiho, Belliniho. Dnes mluvím o své lásce k hudbě jako o něčem samozřejmém. Že mě hudba inspiruje při psaní. Že v mých knihách je o ní vždycky řeč (i tři disertační práce na toto téma vznikly). Má láska k hudbě je vůbec všeobecně dost známá, smím-li to tak říci. Hovořím o ní v tisku, v rozhlase, v besedách na školách i se začínajícími autory. Doma i v cizině.

(Vyznání Ladislava Fukse, 1974: 36)

Proč právě z vážné hudby nejprve italská opera? Asi proto, že jsem měl k jejímu poslechu častou a nejlepší příležitost a proto, že její melodičnost prostě nějak vyhovovala mému mladistvému vkusu.

(Gramofon a já, 1975: 9)

Mám rád umění výtvarné. Jeho dějiny jsem studoval a v tom oboru pracoval. Když jsem přijel třeba do Říma nebo do Paříže, samozřejmě jsem procházel například Louvrem a Vatikánskými sbírkami. Ve Florencii oběma světoznámými galeriemi, v Sovětském svazu galerií Tretjakovskou a Ermitráží. Základní fond naší Národní galerie v Praze navštěvuji dost pravidelně asi jednou za tři roky.

(Gramofon a já, 1975: 9)

Hudba je zázrak. Aspoň pro toho, kdo ji miluje. Hudba potěší, uklidní, rozradostní, rozechvěje, nadchne, strhne ale hudba i inspiruje. [...] Hudba strhne, když ji budete milovat. Ale budete ji zřejmě milovat, když vás strhne.

(Gramofon a já, 1975: 9)

V dospělosti, ale už i v mládí, se vyvíjejí různé záliby a zájmy. U mne to byl odjakživa zájem o výtvarné umění a o operní hudbu. Později se k ní přidala láska i k hudbě symfonické a komorní. To neztečně trvá dodnes. Že se hudba promítá v mých knihách, vím i od čtenářů a literárních vědců. Ale miluji hudbu i v tom smyslu, že ji potřebuji při práci jako kulisu. A mimo práci jako soustředěný posluchač. Pokud jde o výtvarné umění, vznecují mě obrazy Karla Laštovky. Dále bych musel vyjmenovat velkou řadu malířů, jejichž dílo mě strhuje, jsou mezi nimi i ilustrátoři mých knih, je mezi nimi i olomoucký Radko Mašata.

(Nebojíte se o literaturu v době rozmachu techniky?, 1977: 5)

Tam jsme si poslechli i skupinu lidových hudebníků v bulharských národních krocích a viděli jsme tančit známé bulharské kolo.

(Z národů ať jsme různých, 1977: 14)

Sluší se pouze jen podotknout, aby školní osnovy nespouštěly z očí dary ducha, jakými jsou umění výtvarné, hudební a literární. Aby ze zdánlivě nevýznamné záměny vážných pojmů v nedospělých myslích školáků nevzešel závěr, že mládež spíše než Českou filharmonii nebo Vídeňskou státní operu a ovšem spíše než Beethovena, Verdiho, Mozarta, Dvořáka, Suchoně a Dvorského zná kdejakou zpěvačku, která, chtějíc být moderní, místo zpěvu chraplavým, předstíraně opilým hlasem do mikrofonu reprodukuje prostoduché texty.

(Nejsem pesimista, 1987: 5)

Víte, co mě nejvíc inspirovalo při literární tvorbě? Odjakživa hudba. Hudba, to je pro mě duchovní chleba.

(Literatura jako způsob poznání, 1993: 54)

Podle hlasu v telefonu jsem poznal, že víckrát již o odklad žádat nemohu, tak jsem si rozlil víno halb und halb, uvařil hovězí maso, pouštěl si muziku, Verdiho a Donizettiho, a týden psal. Při tom psaní jsem poslouchal i jedl. Tak jsem tuším dopsal Spalovače mrtvol.

(Literatura jako způsob poznání, 1993: 54)

V pamětech také líčí své první setkání s vážnou hudbou, vypráví děje milovaných oper, popisuje navštívené památky.

[Rodiče spolužáka Václava Špičky] paní Vlasta a pan ředitel Václav, byli vysoce kultivovaní lidé. U nich, ze salonního gramofonu ještě na kličku, jsem se poprvé v životě seznámil se svou pozdější velkou láskou, totiž s italskou operní hudbou V. Belliniho, G. Donizettiho a G. Verdiho. Navíc v provedení nejlepších italských a vůbec světových pěvců.

(Moje zrcadlo, 1995: 17)

Dávali Verdiho Falstaffa – právě jeho. Kromě ještě jiné opery z raného období, nazvané Král pro jeden den (*Uno giorno di regno*), jedinou Mistrovu operu netragickou, ale veskrze veselou, rozmarnou, kterou napsal jako poslední na konci svého života. Falstaff. Provedení výtečnými italskými pěvci, ale i orchestrem včetně výpravy bylo pochopitelně prvotřídní.

(Moje zrcadlo, 1995: 130)

Z maďarské hudby jsem znal dílo Ference Liszta, jmenovitě jsem měl rád jeho Uherskou rapsodii, klavírní koncerty, Preludia a tarantelu Venezia a Napoli. Dále Bartóka, Zoltána Kodályho, ale i populárního Lehára a Kálmana, a ovšem zakladatele maďarské národní opery Ference Erkelu. Jeho snad nejslavnější dílo, opera Bánk Bán, mě stále strhuje. Viděl a slyšel jsem ji i v maďarském provedení, takže jsem se o ní mohl často zmiňovat.

(Moje zrcadlo, 1995: 178)

Samozejmě jsem nahlédl i do světoznámé Sixtinské kaple. Její věhlas zaprvé spočívá v jejích freskách, které po roce 1535 vytvořil Michelangelo podle Posledního soudu. Je to zázrak nevyčísitelné ceny. Druhý věhlas Sixtinské kaple tkví v tom, že se v ní koná shromáždění kardinálů při volbě papeže, konkláve, přísně uzavřené a tajné, kam zvenčí nemůže proniknout cizí lidská duše.

(Moje zrcadlo, 1995: 131)

Neapol má bohatství vzácných památek malířských i stavitelských. Královský palác a jeho impozantní vnitřek, divadlo San Carlo, v němž dominuje královská lóže, katedrála, chrám svatého Antonína, klášter sv. Martina – všude nádherné malby a sochařská díla ku cti a slávě Boží. V Neapoli je sídlo vědeckých ústavů, akademie a univerzity.

(Moje zrcadlo, 1995: 144)

V autorových pamětech zaujímají velký prostor gurmánské, cestovatelské, hudební a výtvarné motivy. Mění se tu v témata. Naopak v publicistických textech se objevují méně. Nejvýrazněji je z těchto motivů zastoupeno umění. V publicistice se rovněž vyskytují motivy míru, spisovatelské angažovanosti, hrdinství a také technického pokroku, jež jsou zvláště příznačné pro autorovy příspěvky ze 70. let.

K tomu, aby člověk mohl napsat angažovaný román, nestačí jenom, aby byl přesvědčen o správnosti socialistického systému a i úspěších našeho třicetiletého socialistického budování, ale musí do díla vložit nějaké racionální jádro. Autor musí být marxisticky vzdělán, aby pochopil souvislosti, aby byl poučen a neřídil se pouze citem. Ale kdyby zase naopak byl autor o těchto věcech pouze poučen a neměl je v sobě, může přednášet marxismus, může dělat agitky, ale nenapíše dobrý román.

(Hrdina díla, angažovanost, 1975: 123)

Umění, které chce být v takových zemích zveřejněno, musí být politické a angažované a sloužit zájmům státu, dělnické třídy a socialismu.

(Z diskusních příspěvků a II. sjezdu SČS, 1977: 25)

Spisovatel obohacuje mateřský jazyk a odkrývá jeho svěžest, jemnosti a krásu a sám odhalovatel a uživatel těchto hodnot vychovává – zvláště mládež – k jazykové vytříbenosti, k respektu a lásce k rodné řeči spisovné. Tento úkol spisovatele není žádné privilegium, kterým by se chtěl odlišovat od společnosti, nadřazovat se. Je to víc než úkol. Je to povinnost, mravní závaznost, kterou bere na svá bedra každý, kdo jednou vstoupil do spisovatelských řad, je to služba, byť důstojná a krásná, je to odpovědnost.

(O odpovědnosti, 1979: 134)

Na rozdíl od beletrie se v publicistických článcích a pamětech objevují motivy literárního díla, jeho vytváření, inspirace; stávají se hlavními tématy textů. Princip opakování se dominantně projevuje v obsahové rovině textů. V případě publicistických příspěvků se opakují jejich témata. Nejvíce úvahových článků a rozhovorů je věnováno literatuře obecně a autorově vlastní tvorbě, o čemž svědčí jejich názvy, jako například *Se zasloužilým umělcem Ladislavem Fuksem hovoříme na téma: Román* (1987), *O stylu, hororu a ironii. Rozhovor s Ladislavem Fuksem* (1984), *Proč píš tak jak píš* (1966), *O literárním kritikovi, knize a čtenáři* (1983) apod.

Ve svých článcích Fuks uvádí stejné myšlenky a postoje; ty se v některých případech mění v souvislosti s dobou vzniku příspěvků (např. úkoly literatury). Podstata názorů zůstává obvykle stejná, avšak dochází k obměně vyjádření. Své názory autor neustále opakuje, a dociluje tak jejich frázovitosti. L. Merhaut k takovému opakování konstatuje: „Jako by tvůrce sám cítil potřebu připomínat stále totéž: že byl inspirován osudy svých židovských spolužáků, že začal psát v šestnácti či sedmnácti letech, že každý svůj text pečlivě jazykově a kompozičně propracovává atd., mnohokrát zdůrazňoval otázky poctivosti, odpovědnosti, mravnosti, vysvětloval, že mluví o zlu, *aby vyniklo dobro*, proklamoval požadavek *žít a nechat žít...*“ (Merhaut 1994a: 7).

Toto opakování dokládají autorovy myšlenky související s volbou námětu. V článcích rozvádí základní myšlenku týkající se vlivu autorova vlastního prožitku na umocnění literárního díla. Opakování a obměnu této myšlenky můžeme sledovat na příkladech autorových publicistických příspěvků z různých let a také v jeho pamětech.

Individuální, jedinečnost a neopakovatelnost může být jen v díle, jehož autor těží z vlastního nitra.
(Proč píšete tak jak píšete, 1966: 363)

Avšak on [spisovatel] si i *jedinečně volí náměty*. Z bohatství života si vybírá. Uvažuje, zda námět odpovídá jeho vnitřním zájmům, zda jej opravdu vzrušuje, strhuje, zda je plný toho, co by z něho v dílo umělecké proměnilo jeho srdce. [...] Uvažuje o *spisovatelově výběru tématu*, který odpovídá jeho vnitřním zájmům a který ho vzrušuje.

(Zamyšlení nad morálkou, knihami a naší současností, 1976: 82–83)

Samotný život člověka poskytuje autorovi nejpestřejší zdroj poznání a inspirace.

(Z diskusních příspěvků na II. sjezdu SČS, 1977: 26)

Silným dojmem působí na čtenáře sám autor volbou správného námětu. Co míním „správným“ námětem autora? Opět nic jiného než námět, který ho vnitřně vzrušuje, strhuje, dojíká k pláči anebo naopak rozradostňuje k slzám. Námět, který ho zajímá a s nímž koresponduje jeho nitro. Námět, který souzní s jeho osobními prožitky anebo – což je stejně významné – který může souznít s nimi samými, s jeho zkušenostmi a skrytými touhami. Tedy autor si volí námět „podle sebe“ a pak může být téměř jist, že ho bude zpracovávat s nadšením a zanícením. Námět, který mi „sedí“ – tedy opět: který vychází „ze mne“ – je onen pravý námět. Má totiž pro mne vnitřní citový náboj.

(Zamyšlení o vlastní tvorbě, 1982: 4)

Za prvé, aby si autor vytvořil námět, s kterým by byl vnitřně spjat, který by angažoval celou jeho osobnost.

(O stylu, hororu a ironii, 1984: 4)

Skutečné dílo (próza či poezie) musí čerpat z takových zdrojů, jakým jest osobní prožitek a zážitek, prostě účast srdce. To ovšem neznamena, že to, o čem autor píše, by musel sám prožít, nýbrž že prožívá to, o čem píše.

(Se zasloužilým umělcem Ladislavem Fuksem hovoříme na téma: ROMÁN, 1987: 4)

Vždycky jsem mladým začínajícím autorům říkal, že musejí vycházet ze sebe, ze svých nejhlubších zážitků a prožitků. Jen to, co jsem zažil, co ve mně uvízlo, co dobře znám, co mě rozveselilo nebo co mě bytostně trápí a bolí, jen to když se napíše a přidá k tomu talent, tak je naděje, že vznikne dobré sugestivní literární dílo. Já se vždycky opíral o to, co mě v životě strhlo, z čeho jsem měl úzkosti, nebo co jsem třeba viděl v Athénách, když jsem tam byl.

(Mladý svět, 1993: 55)

Od těch dob také tvrdím, že první zdroj skutečně dobrého literárního díla jsou vlastní prožitky a zážitky autora. Musí psát *di pleno cuore*, o tom, čím jeho duše přetéká, s čím se ztotožňuje, ať v radosti, či v tragickém smutku. Plytké zkušenosti nejdou do podstaty.

(Moje zrcadlo, 1995: 20)

Sám Fuks volil náměty, které byly blízké jeho nitru, s nimiž se mohl ztotožnit, a také ty, jež vycházely z jeho vlastní zkušenosti (viz volba židovské tematiky níže). Zásady, o nichž psal, tedy korespondují s vlastní prozaickou tvorbou a jsou v ní naplňovány. Na přínos dodržování zásad několikrát upozorňuje. Úspěch jeho díla dokládá (podle autorova mínění), že se osvědčuje držet se těchto pravidel.

Právě v těch prózách [Pan Theodor Mundstock a Mí černovlasí bratři], o kterých jsem se před chvílí zmínil, jsem vsadil na sílu tohoto osobního prožitku.

(Rozhovor s Ladislavem Fuchsem, 1964: 111)

A já pochopil, že se mi to [úspěch u kritiky a čtenářů] povedlo proto, že jsem psal o něčem, co jsem sám na vlastní kůži prožil, co mě vnitřně poznamenalo, co šlo z mé duše.

(Zamyšlení o vlastní tvorbě, 1982: 4)

V článcích ale i v pamětech opakovaně vysvětluje, proč se ve svém prozaickém díle věnuje židovské tematice.

Víte, moji nejlepší přátelé na gymnasiu byli židé. Byli to tři hoši a jedna dívka. (Okolo tohoto tématu je napsána sbírka povídek, o které bude dále řeč.) Navštěvoval jsem i jejich rodiny, a zažil jsem, jak se za protektorátu jedna po druhé postupně ztrácely. Jedna spáchala sebevraždu. Druhá odjela z Prahy už v roce 1939 s prvním pokusným transportem, o kterém dnes u nás celkem málokdo ví. Třetí rodinu transportovali Němci po roce 1942 do Terezína. Pro mne toto všechno byly velice intenzivní osobní zážitky. Právě v těch prózách, o kterých jsem se před chvílí zmínil, jsem vsadil na sílu tohoto osobního prožitku. [...] Chtěl jsem po hrozně perzekuci poukázat na hodnoty, které v židovském národě vždycky byly.

(Rozhovor s Ladislavem Fuchsem, 1964: 111)

Prvotní impuls byl vysloveně citový, emociální. Měl jsem řadu židovských kamarádů na gymnasiu. Mohl jsem pozorovat jejich postupný odvoz do koncentračních táborů. Mohl jsem pozorovat hroucení židovských rodin. Byla to tedy protektorátní hrůza, která mi usnadnila najít v této problematice silný inspirační zdroj.

(Setkání s Ladislavem Fuksem, 1967: 227–228)

[...] když po prázdninách 1941 nepřišli do třídy naši tři dosavadní spolužáci, kterým byla zakázána škola a zakrátko i s rodiči jeli do koncentračního tábora. Mně se to všechno hluboce dotýkalo. A tu jsem jednou odpoledne učinil věc, která později zřejmě předurčila mou práci: Z pocitu zoufalé bezmocnosti, lítosti a smutku jsem sáhl po papíru a peru a začal jsem své zážitky a prožitky této vlastní bezprostředně vnímané skutečnosti vypisovat.

(Zamyšlení o vlastní tvorbě, 1982: 4)

Pokud jde o mé neveselé prožitky z války, tam je to v mých knihách přímé, dokonce i přímo v dějích. Polovice mých knih čerpá ze zážitků té dávné otřesné doby.

(O stylu, hororu a ironii, 1984: 4)

Samozřejmě mne v tvorbě ovlivnily některé zážitky hezké, ale také prožitky opačné z mládí, totiž z války. Na gymnáziu jsem poznal několik židovských spolužáků a jejich krutou nacistickou perzekuci. Postupně byli vyřazováni z normálního života – vyločení ze školy, ztráta občanského povolání jejich otců, označení hvězdou na oděvu, zákaz návštěv kin, divadel, restaurací a vůbec veřejných místností, jízda v tramvajích v posledním voze ve stoje na zadní plošině, zákaz zdržovat se na březích řek a rybníků, což zní dost výstředně ... a já jsem si musil hned po válce ověřit, proč tomu tak bylo, a ovšem pak vrchol celého dramatu – odjezd do koncentráku a smrt.

(Literatura je mocná, ale nie je všemocná, 1991: 60–61)

Moje první knížka měla tematiku židovskou. Pan Theodor Mundstock. Pak přišli mí černošští bratři. Obě jsem psal z vlastní zkušenosti, i když u nás v rodině nebyla ani kapka židovské krve. V Praze jsem chodil do gymnázia v Truhlářské ulici a tam jsme měli ve třídě čtyři židovské chlapce, kamarády, spolužáky. Jmenovali si Katz, Ahrenstein, Frisch a ještě jeden spolužák. Když nastala okupace, najednou jsme viděli, co to s nimi udělalo. Jejich rodiče, pokud byli lékaři a advokáti, nesměli vykonávat svá povolání. Postupně nesměli navštěvovat divadla, galerie, kavárny, restaurace, kina, nesměli se zdržovat na místech, kde se schází veřejnost. Už toto bylo hrozné. Pak byli navíc označeni židovskou hvězdou s nápisem JUDE, který byl stylizovaný do hebrejského písmene...

(Literatura jako způsob poznání, 1993: 54)

Dnes ho řadím ku svým zážitkům z raného dětství (bylo mi tenkrát 5–6 let), které přispěly později po nacistické okupaci z roku 1939 a neuvěřitelné perzekuci mých židovských spolužáků na gymnáziu k tomu, že jsem se věnoval, kromě většiny témat jiných, také i tématice židovské.

(Moje zrcadlo, 1995: 15)

Židovští spolužáci se od nás nikdy v ničem nelišili. Jako my všichni v něčem prospívali, v něčem vážili, hrávali s námi fotbal, dělali s námi různá alotria, žili prostě ve škole i mimo ni životem přiměřeným věku. Ale po 15. březnu se vše změnilo. Nejdříve byli postiženi jejich otcové. Advokáti, právníci a lékaři nesměli zastávat své úřady a místa. Byli zbaveni svých občanských povolání. Byl vydán zákaz, který se už adresně týkal našich spolužáků, zákaz navštěvovat kina, divadla, muzea, obrazárny, restaurace, kavárny a všechny veřejné místnosti. Byli vyloučeni ze škol, v tramvajích směli jezdit jen v posledním voze na zadní plošině ve stoje a byli označeni na oděvu žluto-červenou hvězdou „Jude“. Dokonce byl vydán zákaz pro Židy zdržovat se na březích řek a rybníků, což zní dost výstředně a veřejnosti to v záplavě jiného ušlo. Nu a pak ovšem nastal vrchol celého dramatu – odjezd do koncentračních táborů a smrt v plynu.

(Moje zrcadlo, 1995: 20)

Důvod pro zvolení židovské tematiky je objasněn v autorově odpovědi v rozhovoru *Literatúra je mocná, ale nie všemocná* (1991) a v jedné vzpomínce popsané v pamětech.²¹ Tato vyjádření se shodují. Vyjmenovává stejné postihy židů, skoro ve stejném pořadí. Téměř identicky své zážitky ukončuje: „...a ovšem pak vrchol celého dramatu – odjezd do koncentráku a smrt“ (1991) a „Nu a pak ovšem nastal vrchol celého dramatu – odjezd do koncentračních táborů a smrt v plynu“ (1995). Podobnost těchto ukázek nabízí otázky, zda starší rozhovor nebyl předlohou pro pasáž v memoárech. O Fuksovi bylo známo, že si své odpovědi na otázky pro rozhovory pečlivě připravoval. Patrně byl přesvědčen, že své zážitky již jednou dokonale vyjádřil.

Princip opakování také užívá v popisu prvního setkání s židovskou kulturou, kterou ztvárňuje synagoga. Zmiňuje se o ní v rozhovoru z roku 1964 a ve velice podobné variantě ve svých pamětech.

Jako kluk jsem denně chodil do školy kolem Jeruzalémské synagogy. Vzbuzovala ve mně vždycky zvláštní, nepopsatelnou náladu. Jako by tam uvnitř bylo skryto nějaké tajemství, ale ne zlé a děsivé, nýbrž dobré a vznešené. Později se tato nálada proměnila v hledání a v poznání.

(Rozhovor s Ladislavem Fuchsem, 1964: 111)

Za rohem naší ulice, bývalé Lützowovky, je Jeruzalémská synagoga. Líbila se mi její fasáda a brána, nikdy jsem v ní nebyl, ale míjeli jsme ji a přitahovala mě jakýmsi tajemným kouzlem, a když byly velké židovské svátky (které jsem si zpětně uvědomil až v dospělejším věku, kdy jsme už dávno v Lützowově ulici nebydleli), byla její brána dostatečně pootevřena a osvětlena a mohl jsem tam z chodníku nahlédnout.

(Moje zrcadlo, 1995: 15)

²¹ Na podobnost daných ukázek upozorňuji jejich potvrzením.

Dalším variovaným tématem, o němž Fuks píše, je úkol literatury a umění. V tomto tématu se na rozdíl od otázek volby námětu a volby židovské tematiky odráží doba vzniku autorových příspěvků, v nichž se těchto otázek dotýká. Příspěvky z doby normalizace jsou spojeny s frázemi typu *politická angažovanost* a je v nich patrný ústupek režimu. Nevariuje už jen způsob vyjádření, ale i názory samotné.

V roce 1966 si ještě Fuks dovolil soudit následující:

Je to proto, že každá doba má svůj „vlastní přístup“ k literárním dílům, že – zjednodušeně řečeno – každá doba vyžaduje na literatuře to, co potřebuje, a že ani kritéria hodnocení doby nejsou ušetřena vlivům módy a měnícího se vkusu. [...] Vždyť ani literatura není jen „věcí salónů a vzdělaných vrstev“, předmětem diskuse zasvěcenců a markantním faktem, který se zapisuje do kulturních dějin národa společnosti, vždyť literatura je tu též proto, aby bavila a aby vychovávala. Tato funkce literatury ostatně nikdy nebyla žádným rozumným člověkem popírána, tato funkce mohla být nejvýše v té či oné době zneužita.

(Literatura „prostého člověka“, 1966: 932)

Naopak v normalizačním období vychází spisovatel vstříc dobovým požadavkům.

Procházíme-li materiály XIV. Sjezdu strany nebo nedávného prohlášení uměleckých svazů, vidíme, jak velkou podporu má u nás literatura právě dnes. Co se od ní vlastně chce? Aby byla neschematická, vysoce umělecká, aby obohacovala občanský život, aby byla optimistická, aby byla i kritická. Aby pomáhala rozvoji tvořivých sil a šťastnému životu občanů.

(Vyznání Ladislava Fukse, 1974: 37)

Hlavní úkol a cíl dnešní socialistické literatury je v tom, aby tato literatura prostředky vysoce uměleckými – tedy skutečným uměním – další hmotný a duchovní rozkvět naší společnosti podporovala. Aby posilovala občany v jejich každodenní práci, [...] aby jim připomínala, jaké přednosti má socialistický řád.

(Vývoj a úkoly české socialistické literatury, 1975: 83)

Umění, které chce být v takových zemích zveřejněno, musí být politické a angažované a sloužit zájmům státu, dělnické třídy a socialismu. Proto nebudu mluvit o tak známém faktu, že umění odnepaměti v každé době a společnosti, v každé historické etapě vždy něčemu nahrává nebo něco podporuje, o něco usiluje, za něco bojuje, že každé umění je vždy třídní a politicky angažované.

(Z diskusních příspěvků na II. sjezdu SČM, 1977: 25)

Neměla by literatura, která má bojovat za lepší, radostnější svět a k níž se hlásíme, psát jen o státech, prostředích a lidech krásných, pokrokových, tvůrčích? Nesouvisí snad nutně literární práce, která to nedělá, s pesimismem, destrukcí a s tím, co bychom nazvali opakem snad a zájmů našeho humanismu? Jistěže tomu tak být může, ale nutně nemusí. Umění, které má zachytit život po všech stránkách, zobrazit jej úplně a cele a jít do hloubek a podstat jevů na naší planetě, má i funkci poznávací. Může a musí odhalovat i zlo. Předpokládá to ovšem, že věříme v existenci uměleckého poznání. [...] Záleží na něčem jiném než na tom, zda v knize vystoupí záporný jev v podobě člověka či děje, nebo zda je konec žalostný, záleží na tom, aby kniha měla co říci dnešku, aby pomáhala život rozvíjet a obohacovat a přispívala tak k tomu, co je posláním umění jmenovitě v socialistickém státě. Záleží na tom, jak je to napsáno, záleží na postoji autora, záleží na tom, co tím autor sleduje.

(Několik poznámek autora k Myším Natálie Mooshabrové a k literatuře a umění vůbec, 1977: 7)

[...] může vznášet otázky a usilovat o odpovědi, může dávat podněty a odhalovat nové možnosti, může potvrzovat stávající a dávat tomu novou krev, může jednotlivce povzbuzovat, ukazovat možné cesty, pomáhat jim v překonávání překážek, zklamání a smutků v osobním životě, a ovšem poskytovat estetický zážitek, což s předchozím souvisí.

(Literatura a dnešek, 1981: 7)

Úlohu a smysl literatury v době polistopadové staví Ladislav Fuks do obecné roviny.

Kdysi u nás tu a tam existoval optimismus, že literatura zmůže vše. Dovést člověka k přerodu. Dějiny lidstva a souběžná praxe však potvrzují, že je to iluze. Zjednodušení skutečnosti, v němž přání je otcem myšlenky. Kdyby tomu tak opravdu bylo, musil by být už dávno na světě ráj. [...] Dobrá literatura přispívá k duchovnímu obohacování, k ovlivňování, k mravnímu a citovému tříbení těch lidí, kteří ji čtou. V tom je její nezastupitelnost, její trvalé a nikdy nekončící poslání. Ale v tom je i kámen úrazu. Kdo všechny ty krásné knihy nečte? Mimoto byla klamná představa, že spisovatel píše pro všechny. Bylo to zřejmě politicky dobře míněno, ale skutečnost, praxe, přesvědčila o něčem jiném. [...] Literatura může vykonat mnoho. Ale celosvětově, a dokonce naráz proměnit společnost nemůže. Její působení má své meze. Musíme to vidět realisticky, abychom se dobrali pravdy.

(Láska k bližnímu, 1990: 52)

Současná úloha literatury je stejná, jaká byla povždy. Sloužit humanitě, obohacovat lidský život, rozšiřovat jeho obzory a přinášet i radost.

(Literatúra je mocná, ale nie všemocná, 1991: 58)

Smysl vyjadřuje podstatu. Smysl tohoto stolu je, že se u něj dá psát. [...] O literatuře by šlo možná říci, že je to jeden z nekauzálních způsobů poznání. A kniha je přeci známka kulturní úrovně společnosti. Člověk píše jednak proto, že to pro něj má smysl, aby psal, například je to pro něj nutnost. Já tady mám takovou poznámku: stěžejním tématem všech mých knih byl konflikt dobra a zla. Mluvím-li o zlu, chci, aby vyniklo dobro. Největší zločin, který známe, je ten, když jeden druhému zabije kus života tím, že ho omezuje, znemožňuje mu jeho rozlet a brání mu ve svobodném prožívání. Ale na tento zločin nikde na světě není paragraf.

(Literatura jako způsob poznání, 1993: 55–56)

Princip opakování se vzhledem ke kratšímu rozsahu publicistických textů profiluje jako dominující stylizační postup těchto textů. Uplatňuje se především v jejich jazykové rovině. Cílem tohoto postupu je přesné vystižení autorových myšlenek (zvláště v 60. letech) a také snaha vytvořit prostor a podmínky k únikovým manévřům (to uplatňuje hlavně v 70. letech). Stejně jako v beletrii tak i v publicistice a v memoárech poukazuje opakování na všednost a každodennost stejných věcí, myšlenek, procesů apod. Toto opakování je samo únikovým manévrem.

2.2 Intertextovost

V této práci vycházím z pojetí Jiřího Homoláče (*Intertextovost a utváření smyslu*, 1996), jenž ji vymezuje jako druh mezitextového navazování, při němž pretext²² či jeho část je nebo není součástí navazujícího textu. J. Homoláč shrnuje pojem intertextovosti následovně: „Intertextovost je vztah: její podstatou není to, že v navazujícím textu je přítomna část, rovina nějakého jiného textu, ale to, že se vztah jiného textu podílí na konstituování smyslu textu.“ (Homoláč 1996: 108)

K intertextovosti přistupuji jako k dalšímu stylizačnímu postupu v díle L. Fukse. Autor využívá záměrně jiných textů při konstruování vlastních děl a při vytváření jejich smyslu. Intertextovost využívá principu opakování a variování navazovaného textu. Prostředky intertextovosti jsou aluze a citát. Aluze v nejobecnějším pojetí představuje nepřímý odkaz k jinému textu začleněný do stavby díla. Do díla se zapojuje bez vnějších příznaků cizosti. Citát je „zlomek jiného jazykového projevu (literárního díla, reklamního sloganu, novinové zprávy, písně apod.), včleněný do struktury díla“ (Slovník literární teorie 1977: 56).

2.2.1 Postup intertextovosti v autorově prozaickém díle sledovaly Drahomíra Vlašínová (2000) a Dana Slabochová (1994). Tento postup spisovatel uplatňoval nejen jako mezitextové navazování na díla cizích autorů a na díla různého typu, ale také jako mezitextové navazování vlastních děl mezi sebou.

Pravidelně se vyskytujícím prostředkem mezitextového navazování na cizí díla a autory ve spisovatelových prózách je motto, které Ladislav Fuks vepsal každé knize a jež plní různé funkce. Někdy zvolené motto prozrazuje téma prózy – Největší lstí ďábla je, když sám o sobě prohlašuje, že není. Giovanni Papini (*Spalovač mrtvol*); jindy odkazuje ke konkrétnímu textu a poukazuje na souvislost, kterou s ním bude autorovo dílo mít – Dlouho tak stál ... zapomenutý, / hledě v krajinu tichou. / Všecky hvězdy již slavily krásnou noc, / on ještě dlel na osamělém skalisku. / Bylo chladno, studený vítr / skučel mezi horami a zdola hučely / lesy a řeky... a on ještě posud' / nepokročil z místa svého. Karel Hynek Mácha, *Pouť krkonošská (Návrat z žitného pole)*. Dále může motto vyzradit celou pointu – Když je dům hotov, pán umírá. (*Myši Natálie Mooshabrové*), Celek se pozná až na konec. Solón (*Vévodkyně a kuchařka*; druhé motto knihy zmiňuji níže). Autor vybíral motta různorodé povahy: citace ze snáře – Mořské stvůry mluvíti slyšeti, čekají tě kočičiny.

²² Text, soubor textů, na který navazující text odkazuje.

Mosazný drát potřebovati, šťastné léto. Vzducholod' viděti, konec. Snář 1900 (*Nebožtíci na bále*), citace pořekadel – Jestliže se vdova opět vdá, chválí prvního muže. Kdo chce být kmotrem vlku, musí mít pod pláštěm psa. Kdo se radí s liškami, přichází o slepice. (*Smrt morčete*), citace možná z kuchařské knihy, možná z promluvy kuchařky Betty Barbellové – Předkládal se i pečený hroznýš na šalvěji a paštika z ježčího masa. Kuchařka (*Vévodkyně a kuchařka*), citáty z děl jiných spisovatelů – Před dávnými časy, bylo mu dvanáct let, býval Klingsorem s deseti životy. Chlapci si hráli na lupiče a každý lupič měl deset životů, z nichž pokaždé jeden ztratil, když se ho pronásledovatel dotkl rukou nebo oštěpem. S šesti, s třemi, s jedním jediným životem jsi ještě vyvázl a unikl. Teprve s desátým bylo ztraceno vše... Hermann Hesse, Klingsorovo poslední léto (*Obraz Martina Blaskowitze*).

Další užívaný prostředek intertextovosti v autorově díle představují citace dobových dokumentů, jimiž jsou inzeráty, reklamy, zprávy z černé kroniky, kterých spisovatel využil v prózách *Spalovač mrtvol*, *Smrt morčete*, *Nebožtíci na bále*. Novinové materiály autorovi slouží k dokreslení charakteristiky postav ze zmíněných próz, mezi jejichž záliby patří četba novin, a také k vnesení historických událostí do děje i k popisu některých předmětů.

Ve *Spalovači mrtvol* si pan Kopfrkingl libuje v předčítání zpráv z černé kroniky rodině, jimž přikládá větší důležitost než informacím o světovém dění, a v jejichž morbiditě, která je předzvěstí jeho zločinů, se vyžívá.

[...] „ani jsme se nekoukli do novin a přitom žijeme v tak rušné době, zvláště teď po tom záboru Sudet. Dějí se velké věci,“ řekl, podal si noviny, [...] zalistoval a četl: „Nezletilý řídil auto [...] Zedník, který vezl dvoukolák, byl povalen a kočí spadl z kozlíku, ale raněn byl jen lehce. Jak se zjistilo, řídil auto nezletilý sedmnáctiletý hoch. Vyjel si s autem svého otce po Praze.“

(*Spalovač mrtvol*, 1983: 74)

V téže novele se opakovaně setkáme s inzerátem „Závěsy a stóry opravuje Josefa Broučková, Praha-Hloubětín, Kateřinská 7.“, objevujícím se na stranách 10, 13, 106, 140 a 154.

Povídky *Jedna malá hezká idyla*, *Štědrý den u paní Allerheiligové*, *Paní Allerheiligová na prahu Nového roku* ze souboru *Smrt morčete* jsou propojeny nejen postavami paní Allerheiligové, jejího synovce a známými, ale také společnou zálibou těchto postav ve čtení novin. D. Vlašínová přisuzuje novinovým citacím v těchto povídkách následující funkci: „Deníkové rubriky zasahují přímo do děje, ovlivňují jeho tok. Nadto tvoří takřka celé čtvrtiny textu. Inzeráty a zprávy působí velmi autenticky, vztahují se přímo k době, ve které postavy žijí (je to rok 1905), mají funkci reálií, které slouží k vystižení dobového koloritu“ (Vlašínová 2000: 144).

V povídkách se setkáme s žerty, neboli humory, které reprezentují dobové vtipy.

Když byla v Berlíně jakési ženě při operaci uříznuta částka jazyku, chuděra okamžitě zemřela. Patrně měla duši na jazyku, a když ten byl odříznut, nastala smrt.

(Smrt morčete, 2005: 135)

V Kielu našel lékař v mrtvole patnáctileté dívky 58 jehel. Potom se divte, když s takovou holkou čertí šijí.

(Smrt morčete, 2005: 135)

V Dražicích zřízena společná pekárna a do představenstva zvolen pan Surový, který bude teď v závodě pečený vařený. A tuhle: ve Smidarech zůstal přes noc venku ležeti tulák Kopřiva a nezmrzl. Osvědčila se tedy pravdivost přísloví: mráz Kopřivu nespálí.

(Smrt morčete, 2005: 141)

Kromě humorů se postavy z uvedených povídek baví čtením inzerátů, jež jsou rozesílány pomocí vizitek na Nový rok.

„Zvěř z kameniny,“ četl synovec, „vzdorující každé nepohodě. Srnec neb srnka ležící šest zlatých, stojící čtrnáct zlatých, zajíc čtyři padesát, zajíc mládě zlatka. Čáp zlatka, muchomůrka jako zahradní sedátko osm zlatých, trpaslíci v rozličných postavách.“

(Smrt morčete, 2005: 149)

Inzeráty jsou publikovány také v novinách. Níže uvedený inzerát zasáhne přímo do děje – paní Allerheiligová vyřeší dva problémy – zbaví se svých kuřích ok a najde synovci nevěstu, kterou je dcera pana Bělohorského.

Důležité pro trpící kuřími oky.
Podepsaný, výnosem vysokého c. k. místodržitelství
oprávněný
dovoluje si ct. obecnostu oznámiti,
že jen osobně bez bolesti vylupuje kuří oka
i s kořenem, rovněž zarostlé nehty bez bolesti, beze všeho
nebezpečí, bez nože nebo jakéhokoliv železného nástroje
v pěti minutách. Lékařskými vysvědčeními od pánů krajských
i městských fyziků mohu se vykázati.
A. Bělohorský, Žitná ulice,
číslo 28.

(Smrt morčete, 2005: 135–136)

Dobové reklamy jsou využity k popisu předmětů, konkrétně vánočních dárků.

Paní Allerheiligová dostala deštník ze Zmatlíkova obchodu se slunečníky a deštníky, Celetná ulice 14, což byl dům ob dva od jejího, krabici patentního vosku na parkety s „překrásným leskem a vzdorujícím vodě k velmi snadnému upotřebení“ od firmy Ph. Nevinného nást. B. Müllera, drogisty na Spálené ulici č. 36 n., a také luxusní kazetu domácího mýdla Armin – „nejlepšího mýdla naší doby, účinkem svým předčícím cizinou nám vnucované druhy.“

(Smrt morčete, 2005: 144)

V povídkách se také objevují novinové zprávy mající spíše bulvární charakter.

Korunní princ německý bude se ženit. Na planetě Marsu nastala krutá zima. V Rakovníku při svatebním průvodu spadnul z vozu družba a poranil se na hlavě. Byli tedy o té svatbě padlí na hlavu dva.

(Smrt morčete, 2005: 152)

D. Vlašínová oceňuje výběr použitého textového materiálu v krátkých prózách o paní Allerheiligové. „Při četbě těchto povídek vzniká velmi subjektivní pocit, že pro obsažné, dokonce i stylisticky velmi přesně době odpovídající zprávy musel mít autor skutečný dobový materiál. Fuks však na žádný pramen neodkazuje“ (Vlašínová 2000: 144).

V humoresce *Nebožtíci na bále* se opět vyskytuje záliba postav v četbě novinových zpráv, inzerátů a vtipů. D. Vlašínová poukazuje na podobnost citovaného materiálu mezi výše uvedenými povídkami z cyklu *Smrt morčete* a touto humoreskou. V *Nebožtících na bále* „však už autor nabídl konkrétnější informaci. Zatímco v povídkách o paní Allerheiligové se mluví pouze o novinách, tady si postavy čtou v Humoristických listech. Materiál si je v obou případech hodně podobný. Že Humoristické listy byly pro autora zdrojem, potvrdí hned namátkové prolistování tohoto časopisu z roku 1905. Fuks skutečně z Humoristických listů vytěžil značný materiál, dokonce i hlavní postavu povídek – vdovu Allerheiligovou, kloboučnici z Celetné ulice, která inzerovala svoji firmu v Humoristických listech, nikoliv však v roce 1905, ale o rok později“ (Vlašínová 2000: 145).

Humoristické listy slouží postavám z *Nebožtíků na bále* k pobavení, zvláště předčítání humorů je velmi populární. Fuks použil také dobové inzeráty, jež buď propagují výrobky, nebo nabízejí služby.

Zrovna kouřil ve své pracovně fajfku a četl Humoristické listy [...] „Koukněte se,“ zasmál se a klepl rukou na Listy, „co tu nečtu. Já vám to přečtu, ať se taky v životě patřičně zasmějeme. Vždyť my toho smíchu užijem tak málo.“ A tajný rada, primář, vyňal fajfku z úst a řekl: „Tak tuhle píšou tohle: No tak, už jste naučili Hastroně, aby při haptáku stál bez pohnutí? – Poslušně hlásím, já ne, ale holka jeho tím, že ho před paní v kuchyni zavírá do skříně. Hokyně: Že se to máslo milostpaní nezamlouvá? Jemináčku a já ho schválně milostpaní schovávám – Paní? A před zdravotními orgány také, není-liž pravda? A konečně: Klinika profesora Jaworského v Krakově byla zavřena pro nedostatek prostředků k vydržování jí. Klinika vnitřních nemocí tedy sama podlehla úbytím.“

(Nebožtíci na bále, 1989: 31)

Anička popíjela vídeňskou kávu a usmívala se a Pepík byl rád. Věděl, že tohle čtení z Listů je dobrý prostředek, jak odstranit smutek a přinést trochu světla. V mnohých rodinách se to tak dělalo. A četl dál.

„Tuhle stojí,“ řekl, „v Anenské nemocnici je devítileté děvče, jež nemá žádných uší, a přece slyší. No to je dávno má řeč, že mám uši jen proto, aby mistr měl zač tahat. Švícko O. K. – Tyto dny spolkl hoch u Duchcova kovovou píšťalku. Pocítí-li teď hlad, bude mu žaludek místo kručení pískat. – V Uhrách utopil se chasník v kádi plné vína. O tom tedy lze právem říci, že smrt si *zavinil*.“ Anička pojídala zákusek a smála se. Pepík se napil piva a přečetl ještě tři humory.

(Nebožtíci na bále, 1989: 91)

... a ukázal Aniče inzerát v rámečku:

DÍVČÍ PENSIONÁT ALBÍNY Z MARSCHHAUSSENŮ – doporučuje se dívkám, které se zdokonaliti chtějí v cizích řečech, hudbě, ručních pracích a domácím hospodářství nebo které navštěvují vyšší dívčí. Měsíční poplatek 60 k (30 zl.) Výtečná zdravá strava a prvotřídní, vždy čerstvé pečivo k snídani a svačině. Albína z Marschhaussenů, Vodičkova ulice č. 20 (vedle vyšší dívčí).

(Nebožtíci na bále, 1989: 93)

Chcete se levně ohřátí?
Úsporná ventilační patentní kamna
s trvalým hořením Meteor.
Za 11 let přes 300.000 kusů v užívání.
F. A. pospíšil nást., obchod železem,
Soukenická 43.

„To je ono,“ kývl primář, tajný rada Brabée, a prudce zabafal, „tak tyhle. Kamna meteor. Vidíte, pane Václav.“

(Nebožtíci na bále, 1989: 115)

Dále Fuks v prózách cituje z krásné literatury či na ní odkazuje. Ve *Variacích pro temnou strunu* Michalův učitel českého jazyka vykládá balady Karla Jaromíra Erbena. Používá rekvizity, aby žákům básně co nejvíce přiblížil.

Minule češtinář končil výklad Záhořova lože, měl špičatou papírovou čepici, kyj, a také donesl kus zeleného mechu... Když začal líčit cestu poutníčka do pekla, seděli jsme jako beránci a ani nedýchali, domluvili jsme se předem, že tentokrát budeme úplně zticha, slibovali jsme si od toho povyražení docela nového, neznámého druhu.

(Variace pro temnou strunu, 1988: 174)

„Přistupuji tedy k výkladu další Erbenovy básně z Kytice. Protože je za pár dní všesokolský slet a bude konec školy, vybral jsem jako další Štědrý večer.“ [...] „Marie, Hana, dvě jména milá“, nakreslil vesnici, cestu z vesnice k rybníku, rybník namaloval a vepsal do něho, že je na něm led. Pak řekl, že k názornému vyučování patří uvést se napřed do patřičné nálady. „Budete musít napřed zazpívat nějakou vánoční koledu,“ řekl.

(Variace pro temnou strunu, 1988: 175)

Když jsme se obuli, vyzval nás, abychom sborově přečetli evokaci Štědrého večera na straně dvacet dva.

Hoj ty Štědrý večere,
ty tajemný svátku,
cože komu dobrého
neseš na památku?

Hospodáři štedrovku,
kravám po výslužce,
kohoutovi česneku,
hrachu jeho družce.

Ovocnému stromoví
od večere kosti
a zlatoušky na stěnu
tomu, kdo se postí.

(Variace pro temnou strunu, 1988: 177)

V *Křišťálovém pantoflíčku* Julia Fučíka používá poslední čtyřverší básně Modlitba od Svatopluka Čecha. Dále se v románu vyskytuje řada aluzí k české literatuře a českým autorům.

„Čtete báseň Svatopluka Čecha z jeho Jitřních písní, vydaných v roce 1887. Tato báseň se nazývá Modlitba a náš týdenní časopis Slovan ji otiskne v příštím (druhém) čísle. Zde stůj jen malá ukázka, kterou báseň končí:

Buď tam, kde bídným vchází hvězda spásy.
O, vyslyš vlídně prosbu horoucí:
Buď tam, o Pane,
kde slza lidu ztýraného kane!“

(Křišťálový pantoflíček, 1978: 124)

Ty jeho vlastní knížky v pokoji ve skříni byly opravdu pěkné a chlapec si v šeru prohlížel jejich hřbety. Babička Boženy Němcové, Máj Karla Hynka Máchy, Ve stínu lípy Svatopluka Čecha, Malostranské povídky Jana Nerudy, Kytice Karla Jaromíra Erbena, Básně Jaroslava Vrchlického. Pak tam byly desky nadepsané jenom jmény: Václav Beneš Třebízský, František Čelakovský, Karolína Světlá. A také Karel Havlíček Borovský.

(Křišťálový pantoflíček, 1978: 45)

Romány *Variace pro temnou strunu* a *Křišťálový pantoflíček* se odehrávají těsně před vypuknutím světových válek, v dobách ohrožení českého národa, kdy tuzemská literatura podporovala vlastenecké cítění. K němu se snažil vést Michalův učitel studenty a Julia čtenáře časopisu Slovan. Knihovna Fučíkových reprezentuje vlastenecké smýšlení celé rodiny.

V novele *Obraz Martina Blaskowitze* hlavní postava vzpomíná na dopisy od kamaráda Martina, v nichž citoval J. W. Goetha.

„Napsal mi například: ‚Zřídka se utkávám se svým srdcem, avšak ještě řidčeji s ním souhlasím. To znamená, že se vydáváme za dobré přátele, ač zároveň nejsme téhož mínění.‘ To mi psal německy a byl to Goethe,“ řekl jsem. „Nebo: ‚Wir rufen keine Stunde zurück; lasst uns zusammennehmen, was geblieben, was geworden ist, und es nutzen und geniessen, eh‘ der Abend kommt.‘ V podstatě je to asi to,“ řekl jsem, „že žádnou hodinu zpět nepřivoláme. Ať tedy můžeme posbírat vše, co zůstalo, co se stalo, a použít, užít to, dřív než přijde večer... to mi připadalo od Martina jako výzva. I to byl Goethe. A pak mi též napsal k svátku svatého Michaela: ‚Man sieht die Blumen alken und die Blätter fallen, aber man sieht auch Früchte reifen und neue Knospen keimen. Das Lebe gehört den Lebendigen an, und wer lebt, muss auf Wechsel gefasst sein.‘ Podepsán Johann Wolfgang Goethe. „Kdyby se to volně přeložilo,“ řekl jsem, „znělo by to asi takto: Vidíme, jak vadnou květiny a jak padá listí, ale vidíme též, jak zrají plody a klíčí nové pupence. Život náleží živoucím a kdo žije, musí být připraven na změnu. [...]“

(Obraz Martina Blaskowitze, 2004: 89)

Podobné citace se vyskytují na konci novely. Martin tu promlouvá k Michalovi a připomíná sílu přátelství a také to, že smrt je přirozeným koncem života, avšak vzpomínky jsou nesmrtelné.

„Žádnou hodinu, Michale, už víc nepřivoláme zpátky. Ale co se stalo a zůstalo, to užijeme, dokud nepříjde večer, vzpomínáš, to je Goethe. Pak se rozplyne a zmizí jako nicotný mráček, že jsme si neřekli poslední sbohem, že nemůžeš navštívit můj hrob. Protože nebylo třeba se loučit a hrob není... Michale,“ usmál se téměř v soustrastí, „jen si přece vzpomeň. Vidíme vadnout květy a padat listy, ale i klíčit a zrát plody. Život náleží živým, a kdo žije, musí počítat se změnou, i to je Goethe...“

(Obraz Martina Blaskowitze, 2004: 130)

Postup mezitextového navazování vyvrcholil v románu *Vévodkyně a kuchařka*, v němž je užit nejrozsáhleji. Věnovala se mu D. Slabochová ve studii *K autorské strategii mezitextového navazování na antickou literaturu* (1994). Fuks zde užívá „aluze na díla antických prozaiků doby římského císařství a především jejich rozsáhlé citáty, resp. pseudocitáty, které prostupují celým textem. Představují tak nejen významný výstavbový prostředek textu v makrostylistice díla, ale i podstatnou součást autorské komunikační strategie, opakující se apel na spoluúčast příjemcem, kterého prostřednictvím citátů jiného textu originálního, jejich významové konfrontace, vybízejí k dešifraci aluzí a k hledání vyšší významové syntézy“ (Slabochová 1994: 292).

V románu *Vévodkyně a kuchařka* je tematizována četba hlavní postavy, již reprezentují Tacitovy Letopisy, Hovory k sobě od Marka Aurelia, anonymní kniha o jedech a také knížka o zrcadlech, a která je doložena citacemi. Prolíná se vysoký styl, reprezentovaný klasickými díly antických autorů, se stylem nízkým zastoupeným spisy až brakové literatury. Zmíněna jsou i díla, která utvářela její vzdělání, a díla z její oblíbené současné četby. Čechov, Zola, Bergson dokládají Sophii slušný rozhled po světové literatuře.

A pak se tužkou dotkla papíru a napsala si: „Císař Claudius“, a pak otevřela knihu v kůži se zlatou ořízkou. V knize byly na třech místech zastrčeny papírky a vévodkyně ji otevřela tam, kde byl papírek první. A s tužkou v ruce četla:

„Když při hrách v cirkus za Claudiovy přítomnosti urození hoši na koních zahajovali trojskou hru, mezi nimi císařův syn Britannicus a Lucius Domitius, který později přijetím za vlastního obdržel vládu a jméno Nero, přičemž lidu projevoval živěji Domitiovi byla vykládána jako znamení. Vyprávělo se také, že ho v útlém dětství hlídali draci, což je ovšem báje, přizpůsobená cizím podivuhodným pověstem; vždyť on sám, ačkoli sebe nijak nezlehčoval, říkával, že v jeho ložnici byl viděn celkem jen jeden had.“

(*Vévodkyně a kuchařka*, 2006: 29–30)

„Požití jedu,“ četla, „není osm až dvanáct hodin patrné. S člověkem se neděje nic. Člověk může být klidný. Může chodit, mluvit, psát, může i jíst, pít, ba i spát a může jet v kočáře ba dokonce na jezdeckém koni, auf einem Reitpferde... a může i zpívat. Třeba O sole mio a drnkat na loutnu. A pak zemře. Umírá však až po této době, když jsou napadena játra, ledviny a orgány jiné.“ [...]

„Člověk začíná blednout a mít žaludeční křeče,“ četla, „člověk začíná zvracet, třást se a padat,“ četla, „člověk začíná modrat a dusit se...,“ a obracela stránky a četla o strychninu, cyankáli a konečně o jedu hadím.

(Vévodkyně a kuchařka, 2006: 96)

Zvláštností zrcadel jest, že obráží vše obráceně. Totiž, aby tomu bylo rozuměno. Stojí-li vzácný čtenář a převzácná čtenářka před zrcadlem, vidí svou pravou ruku na té straně, kde ji skutečně má. Ale z pohledu zrcadla jest to na straně druhé, kde ji nemá. Jak si to dokážeme? Přeneseme-li sami sebe do zrcadla, to jest, že si myslíme, že se na sebe nedíváme do zrcadla, nýbrž ze zrcadla. Zrcadla obráží opačný směr, i pokud jde o „nahoru“ a „dolů“. O tom se přesvědčují stříhači sebe samých, kteří si stoupnou před zrcadlo, za sebou drží druhé a kromě toho v ruce i nůžky. Chtějí si ostříhat dlouhé vlasy za krkem. Protože cítí podle sebe a nikoli dle zrcadla, zvednou nůžky za krkem, když je chtějí sklopit, sklopí je, když je chtějí zvednout, v dobré víře, že se ostříhají rovně. Toto omylnictví může vésti i k neštěstí, a to stejně jako hůl, napůl jsoucí ve vodě. Vyprávěla mi kmotra Tereza u nás, když jsem chodil do jednotřídky, jak ovčák z jakéhosi Oberndorfu zapomněl na pastvě v potoce hůl, když se na něho řítíl vlk. Ovčák zaplakal, neboť si řekl: „K čemu mi bude hůl. Když je zlomená“ a z vody ji už ani nevytáhl. A jak kmotra řekla, vlk ovčáka sežral a s ním i ovce. A k jakým neštěstím vede omylnictví s obráceností zrcadel při stříhání? Je znám případ sedláka u Gross Heinrichschlagu, který se takto pomocí dvou zrcadel vzadu na krku nůžkami stříhal, chtěje jít na jarmark lacino koupit koně, a místo, aby si ustříhl vlas, ustříhl si ucho. Konec koupil draho, neboť ho podvedli. Protože si řekli, že kdo nemá ucho, nemá ani rozum. Když pak přišel s koněm domů a řekl ženě, kolik za něj dal, nestačil – byv velmi žízňav z cesty – vypít ani korbel vody. Žena chytla metlu a ubožáka hnala k splavu. Nejjistější jest, dáti se stříhati druhým, buď svou ženou anebo holičem.

(Vévodkyně a kuchařka, 2006: 435–436)

S tematizací četby se setkáme také ve *Spalovači mrtvol*. Pan Kopfrkingl neustále odkazuje na knihu o Tibetu ve žlutém plátně, v níž tak rád listuje a v jejíž filozofii našel své osobní přesvědčení a postoje.

Mám doma jednu takovou nádhernou knihu ve žlutém plátně, **je to kniha o Tibetu**, o tibetských klášteřích, o jejich nejvyšším vládcí dalajlámovi, o jejich úchvatné víře, čte se v ní jako v bibli.

(Spalovač mrtvol, 1983: 12)

Ta naše žlutá kniha o Tibetu je úžasná.

(Spalovač mrtvol, 1983: 13)

Pan Vlk v první žárovišti nebyl ještě zcela proměněn, zbývalo mu ještě těch třicet minut. Chvillemi si pan Kopfrkingl četl knížku o Tibetu a dalajlámovi, jeho víře, převtělování, chvílemi sledoval teploměr u pana Vlka...

(Spalovač mrtvol, 1983: 49)

[...] v naší krásné knize o Tibetu je o tom jedna krásná pasáž. Pasáž, jak se hoch střetl v džungli tváří v tvář s leopardem. Večer potmě ulehl hoch do křoví, a když se ráno probudil, viděl leoparda, který ležel pár kroků od něho. Hleděli na sebe a leopard chlapci neublížil. Později se z toho chlapce stal mnich a nakonec dalajláma. Chce to čisté srdce, něžné bratrské duše to vycítí.

(Spalovač mrtvol, 1983: 79)

Intertextovost se však netýká pouze citování cizích textů. Ve Fuksově tvorbě se setkáme s přejímáním a transformací fabule pretextu, která se týká autorovy prvotiny *Pan Theodor Mundstock*. Této novele byla vyčítána neoriginalita příběhu. Za jeho předlohu

mnozí považovali *Život s hvězdou Jiřího Weila*.²³ Stejně tak novela *Cesta do zaslíbené země* byla přirovnávána k Lustigově *Modlitbě pro Kateřinu Horovitzovou*. Tematické podobnosti obou próz si všímá Aleš Haman. „Její pozoruhodnost [*Cesty do zaslíbené země*] vyplývá mimo jiné i ze skutečnosti, že je tematickou variantou fabulačního schématu ‚cesta ke spáse‘, která našla paralelní ztvárnění ve známé povídce Arnošta Lustiga *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*. [...] Fuks však volí jiný postup než autor příběhu Kateřiny Horovitzové. Lustig dává čtenáři hned zpočátku jasně najevo rozpor mezi syrovou skutečností a iluzí produkovanou nacistickým vyděračem. Ve Fuksově povídce mají úvodní scény ráz připomínající spíše dobrodružné romány, v nichž cestovatelé vítězně zápasí s nepohodlím a nesnázemi, než dramatický zápas o život. Autor je však, jak je známo z celé jeho tvorby, mistrem v proměnách ovzduší a mystifikujících perspektivách“ (Haman 2002: 391–392).

Jako předobraz formy *Variací pro temnou strunu* posloužil Fuksovi román *Mys Dobré naděje* polského prozaika Zykmunta Nowakovského. Inspiraci tímto dílem zmiňuje J. Tušl. „Jako student četl román polského prozaika Zykmunta Nowakovského *Mys Dobré naděje*, který ho doslova uchvátil. O světě kolem sebe v něm vypovídá malý chlapec z měšťácké rodiny žijící na počátku století v Krakově. Ladislav se v tom příběhu našel, připomínal mu jeho samého a vlastní dětství. Fascinovalo ho také, jak je kniha napsána. [...] Ladislav převzal Nowakovského formu a dal jí moderní, vpravdě fuksovský obsah. Nowakovski vyšel v českém překladu někdy před válkou, a kdyby mě Láďa nebyl na tuto knihu upozornil, kdyby mi ji nepůjčil, asi bych o Mysu Dobré naděje nikdy nevěděl. Patrně proto si také – pokud vím – vnějškové podobnosti těchto dvou knih nevšimla kritika“ (Tušl 1995: 287).

S přejímáním fabule souvisí také přejímání a transformování tématu, jež prolíná celým Fuksovým prozaickým dílem. Můžeme sledovat tematickou obdobu vyprávění o přátelství v *Mých černovlasých bratrech*, ve *Variacích pro temnou strunu* a v *Obrazu Martina Blaskowitze*, která je podpořena stejnou ústřední postavou. Další variované téma představuje fašistické zlo zobrazené v *Panu Theodorovi Mundstockovi*, *Mých černovlasých bratrech*, *Variacích pro temnou strunu*, *Spalovači mrtvol* a *Obrazu Martina Blaskowitze*. Obměnu fašistické nadvlády a ovládání můžeme sledovat v podobě zobrazování nekonkretizované totalitní moci v prózách *Myši Natalie Mooshabrové*, *Příběh kriminálního rady* a *Oslovení z tmy*.

Téma, jež se opakuje a obměňuje v řadě Fuksových próz, je dětství, dospívání a problematický vztah s rodiči. O těchto tématech autor vypráví v dílech *Mí černovlasí bratři*, *Variace pro temnou strunu*, *Myši Natálie Mooshabrové*, *Příběh kriminálního rady*,

²³ Viz H. Kosková: *Variace na kavkovské struně* (1996: 140).

Pasáček z doliny, Křišťálový pantoflíček a Obraz Martina Blaskowitze.

Intertextovost se také projevuje přejímáním a transformováním některých postav. Takovou postavu představuje Michal a jeho rodiče. Postava Michala, nesoucí autobiografické rysy, je variována ve třech dílech a to v povídkovém cyklu *Mí černovlasí bratři*, románu *Variace pro temnou strunu* a v novele *Obraz Martina Blaskowitze*. Transformací Michala je revoltující Viki v *Příběhu kriminálního rady*, do jisté míry také rodiči opuštěný bezejmenný pasáček (*Pasáček z doliny*) i reálná postava Julia Fučíka (*Křišťálový pantoflíček*). Matka a otec se objevují v *Mých černovlasých bratrech* a *Variacích pro temnou strunu*. Stejně přísný otec je zobrazen v postavě kriminálního rady Heumanna v *Příběhu kriminálního rady*. Podobnosti mezi Michalovým otcem a radou Heumannem si všímá Aleš Kovalčík. „Michalův otec je s Heumannem díky značné autobiografičnosti obou románů prakticky identický. Je také vysokým policejním úředníkem, ale v Čechách, kdežto kriminální rada působí v explicitně nepojmenované zemi. Vztah k synovi má obdobně odcizený a snad ještě výrazněji přezíravý, proto je otec také jednou ze zmíněných inkarnací přeludu upíra. V domě je permanentně nepřítomen. Stejně jako Heumann je zcela pracovně vytížený a rodina stojí až na druhém, či dokonce nižším stupni žebříčku jeho hodnot“ (Kovalčík 2006: 48).

Intertextovosti využívá autor k odkazování na jiné autory a jejich díla a také k charakterizování postav a předmětů prostřednictvím dobových dokumentů. Vybírá nejen texty, jež této charakterizaci pomáhají, ale také texty svých oblíbených autorů; pomáhají podtrhnout Fuksovy stěžejní myšlenky obsažené v konkrétním díle a umožňují objasnit, k jaké problematice dané dílo směřuje. V rámci celého prozaického díla používá „vnitřní“ intertextovosti: přejímá stejné či velmi podobné náměty a typy postav. Používáním cizorodých textů také poukazuje na vlastní vzdělanost. Také na dobovou oblibu určitého typu textů.

2.2.2 Mezitextového navazování autor užívá i v publicistice. V časopiseckých příspěvcích se objevují citace či parafráze konkrétních spisovatelů a literárních kritiků. Jimi Fuks dokresluje vlastní názory, také je komentuje a rozvádí jejich myšlenky.

Tenkrát [v 50. letech] – jak napsal Vojtěch Steklač – šla literatura za kritikou (ne však tak zcela, dodali bychom), dnes jde kritika za literaturou, a to je bezesporu pokrok.

(Spisovatelé a kritici, 1966: 5)

Praví [Emanuel Mandler], že diskuse je strašlivá (až na jednu výjimku – nejmenovanou), kritikové jsou zbabělí, malí, Hrabal píše dívčí romány a zlomen prosí o přízeň kritiků, články uvedené v diskusi nejsou odborné, já jsem stoupencem falešných hodnot, argumentuji hokynářsky, mluvím

o literatuře jako o okurkách, v literární kritice toho máme málo, veskrze všechno je špatné, myšlenkově neplodné.

(Odpověď nerytířskému hrdinovi, 1966: 4)

Musíme přiznat, že, bohužel, platí to, co napsal ve 14. čísle LN Oleg Sus, když v souvislosti s upozorněním na pracovní dřinu českých kritiků poukázal na to, že čeští kritici uznání už nečekají od nikoho. Oleg Sus ve zmíněném článku má podle mého soudu pravdu. Pro úplnost bychom jen dodali, že nemusil tyto pravdy říkat na konto Jana Beneše, který si to „nezasloužil“ jako autor ani jako člověk.

(Spisovatelé a kritici, 1966: 5)

Sjezd by se měl také dotknout toho, co už moji předchůdci zdůraznili, totiž toho – abych to řekl slovy jednoho z nich, Ivana Klímy – co znamená kultura pro náš národ. [...] „Malý národ,“ řekl Klíma, „snad může přežít leccjaké pády, ale nikdy pád vlastní kultury.“

(Zeptali jsme se před sjezdem a odpověděli nám, 1967: 5)

Rád bych proto zakončil hlasem jednoho z významných českých umělců, hlasem národního umělce Františka Langra: „Mír. Jeho jméno se zatím stalo vzácným, že je vyslovujeme pokorně jako svaté. Že cítíme za ním úžasné požehnání, zázrak a neskonalou milost. Dnes, v jeho hodinách, že je šeptáme zbožně jako věřící, jako modlitbu. [...]“

(Mravní povinnost umění, 1968: 5)

V reportáži *Člověk mezi ocelí* (1974), v níž Fuks popisuje budování Východoslovenských železáren, cituje Marii Pujmanovou, která ve své reportáži Hledání nového člověka sleduje vznik vysočanské Kolbenky. Zmíněnou citací Fuks propojuje atmosféru a žánr obou příspěvků.

Psala, že je tam „horko jako v krematoriu. Vidím oheň, jak teče z pece jako voda z vodovodu [...] a dělník jej přenáší na lžíci a lidé do formy.“

(Člověk mezi ocelí, 1974: 49)

Výjimečně uvádí rozhovory citátem souvisejícím s tématem, kterého se rozhovor týká.

Žiju, tedy se bojím. Moše Goldreich

(Spalovač před premiérou, 1969: 24)

Pohled odvážného jest více než meč zbabělce. J. W. Goethe

(Na téma hrdinství, 1978: 4)

Přímými citacemi i parafrázemi Fuks odkazuje na svého recenzenta Vladimíra Dostála.

V. Dostál hovoří o „nešetření obraznými a dějovými argumenty“, aby (autor) „odvrátil jinocha od cesty do záhuby“ (míněna emigrace). „Použije (autor) i takového zlatého hřebu, jako je příjezd studentské brigády [...] přímo ze Ženevy na zvěňovskou stavbu“ (tj. na stavbu mládeže v roce 1948). V. Dostál – připomínám si – byl náš marxistický literární kritik, a když to napsal on, nebylo v tom žádné záludnosti.

(Zamyšlení nad morálkou, knihami a naší současností, 1976: 84)

První [V. Dostál] totiž vyhmátl, že se mi nedaří vyličit novou ozdravující lásku Honzy Bártý k svazačce Pertlové, a zobecňuje, že milostné city a scény jsou mému peru odedávna nedostupné.

(Jednota člověka a společnosti, 1976: 62)

Autor užívá také citací nepřímých, jejichž původce neznáme. Citace nekonkretizovaných autorů plní stejné funkce jako citace připisované konkrétním osobnostem.

V padesátých letech se hodně psalo o společenské funkci literatury a odpovědnosti spisovatele, ale v těchto pravdách byla vždy skryta apelace, direktiva, ne-li pohrůžka. Dnes se tak nepíše, a přesto spisovatelé svou odpovědnost cítí.

(Spisovatelé a kritici, 1966: 5)

„Čím starší jsem, tím jsem skromnější“ řekl kdosi.

(Dvě stránky pro Ladislava Fukse, 1968: 46)

V odborných spisech (např. o terapii schizofrenního onemocnění) se tvrdí, že vůči některým lidem může vyznít takový akt jako psychologický ekvivalent vraždy. „Vyvolat a podporovat v druhé osobě emocionální konflikt tím, že uvádíme různé složky této osobnosti do neřešitelného rozporu a tím znemožňujeme její interpretaci, seberealizaci i schopnost jasného logického uvažování.“

(Zamyšlení nad morálkou, knihami a naší současností, 1976: 86)

Ve spisovatelových příspěvcích se objevují již zmíněné příběhy, v nichž autor cituje zúčastněné osoby.

„V těžkých chvílích národa je každý člověk dvojnásob vděčný za povzbudivé slovo, které může říci spisovatel“ píšete a obracíte se s výzvou: „Čtenáři Vašich knih by v těchto dnech měli slyšet Váš hlas, Váš názor o knihách. O knihách, k nimž se v těchto dnech vracíte, abyste v nich hledal posilu pro sebe, pro svou práci, pro další životní rozhodování.“

(Kniha těchto dnů, 1968: 1)

„Realizuje se heslo našeho bruntálského okresu ‚Za trvalý domov‘. Chceme pracovat a pracujeme pro všechny naše občany, pro stálé a další zvyšování jejich životní úrovně, pro jejich pocit klidu a bezpečnosti v práci i doma, pro jejich životní radost. Naše zlato je v lidech.“

(Vyzvání na cestu, 1975: 37)

Na můj dotaz, co dělal v případě, že opravdu našel autory, kterým opravdu nemohl nic vytknout, odpověď zněla: „Nejprve byl rozčilen. Cítil se dotčen tak, že začal pátrat, zda by aspoň mohl zpřeházet autorův slovosled. Víte sám, jak je to v němčině těžké. Když neuspěl, dostavila se skleslost, byl nešťastný a smutný.“

(O literárním kritikovi, knize a čtenáři, 1983: 3)

Jednou jsem dostal dopis od velmi vzdělané čtenářky, která chválila, jak krásně jsem v japonské povídce popsal zemětřesení. [...] „Nádherná vize zemětřesení,“ psala ona paní, „k němuž pak nedošlo asi jen proto, že k němu nebyly podmínky v zemské kůře.“

(O stylu, hororu a ironii, 1984: 4)

Fuks cituje také prűpovídky a pořekadla.

Je známá prűpovídka: „Řekni mi, co čteš, a já ti povím, jaký jsi.“ Dá se to říct z druhého konce: „Povím ti, kdo jsi, když mi řekneš, co píšeš.“

(Zamyšlení nad morálkou, knihami a naší současností, 1976: 82)

Rozděluj a panuj. Zasej mezi protivníky nedůvěru. Učiň věci tak, aby jeden podezříval druhého. Rozkolísej člověka, abys ho odvrátil od práce. Pochval ho tak, abys popudil druhé.

(Zamyšlení nad morálkou, knihami a naší současností, 1976: 86)

Dalším prostředkem mezitextového navazování je přímý odkaz na dané spisovatele a filozofy či na jejich konkrétní názory a výroky. Prostřednictvím těchto odkazů se Fuks hlásí k významu tvorby i k názorům uváděných osobností.

Trpí-li vedle nás někdo blízký, vcítíme se v jeho bolest – přenos, to věděl velmi dobře Freud – je možný jen tam, kde jsou sympatie.

(O zdrojích a smyslu literatury, 1964: 2)

Heidegger: Lidská existence je tragická existence.

(O zdrojích a smyslu literatury, 1964: 2)

Mými nejbližšími autory ze světové prózy jsou Zygmunt Nowakowski a Hermann Hesse.

(O zdrojích a smyslu literatury, 1964: 2)

Nevěřím, že Jan Čep, který patřil k našim předním spisovatelům, byl osobně zcela šťastný, z dávného uznání nelze žít věčně a jen uznání není absolutním prostředkem lidského štěstí. O Egonu Hostovském to víme velmi přesně a bylo by si jen přát, aby mu byly u nás otevřeny dveře dokořán, zasloužil by si to jako spisovatel i jako člověk.

(Spisovatelé a kritici, 1966: 5)

Naprosto se musím připojit ku svým předchůdcům – Neffovi, Klímovi, Vaculíkovi, Braldovi: Svaz spisovatelů se stará o své členy skutečně, dbá o jejich zájmy, zajímá se o jejich názory, umožňuje jim tvůrčí práci, hájí jejich práva lidská a autorská.

(Zeptali jsme se před sjezdem a odpověděli nám, 1967: 5)

A „vím, že nic nevím,“ neřekl Sokrates jinoch, ale stařec blízko před svou vynucenou smrtí.

(Dvě stránky pro Ladislava Fukse, 1968: 46)

V době normalizace se setkáme s odkazováním na spisovatele, na socialistické teoretiky a jejich výroky, které bylo cenzurou vyžadováno.

Je nesporné, že dnes vycházejí dobré knihy českých autorů. Jenom se začtete do próz Josefa Rybáka nebo Obtíží rovin Miroslava Rafaje. Nebo za čas – až bude vydán – do triptychu Jana Kozáka. Jenom se začtete do básní Donáta Šajnera, Jiřího Taura, Viléma Závady, Ivana Skály, Jana Pilaře, Karla Bouška, Miroslava Floriana, Petra Skarlanta, Václava Honse, Vladimíra Janovice. Anebo do próz mladých – Jiřího Navrátila, Vladimíra Kleviše, Jiřího Medka, Vojtěcha Steklače, Petra Hájka a několika dalších. Jsem přesvědčen, že máme z čeho čerpat a že máme i skutečné tvůrce. Vážím si současné prózy a poezie proto, že je hluboká anebo usilovně zápasící.

(Vyznání Ladislava Fukse, 1974: 37)

Nebudu mluvit ani o tom, že právě nejlepší umění má a musí sloužit lidu a že společenským úkolem literárního tvůrce, jak říká Václavek, je být prostým dělníkem lidství.

(Z diskusních příspěvků na II. sjezdu SČS, 1977: 26)

Právě socialistické zemi, pro její životní dynamiku, pro mnohotvárnost osudů jejích občanů, pro chápání člověka v celé jeho rozmanitosti i v jeho protikladech, pro tak vřele nabízenou možnost sepětí každého občana – řečeno s Václavkem nebo Ladislavem Štollem – se všemi nejlepšími tvořivými silami společenskými i kulturními, tedy v socialistické zemi může mít spisovatel možnost bezpočetné volby námětů neomezených a bohatých.

(Z diskusních příspěvků na II. sjezdu SČS, 1977: 26)

Dále autor uvádí motto, jichž užil ve svých knihách, a také celé úryvky ze svých knih. Cituje nejen cizí autory a z cizích děl, ale také ze svých vlastních knih; cituje tedy sám sebe.

Uvažuji-li o svých knihách, myslím i na zvyk vpisovat před každou *motto*. Knihu má jaksí „uvést“. Vzpomínám na pár takových citátů: „Kdo chce být kmotrem vlku, musí mít pod pláštěm psa.“ „Kdo se radí s liškami, přichází o slepice.“ U Spalovače mrtvol jsem citoval Giovani Papiniho: „Největší lstí ďábla je, když o sobě prohlašuje, že není.“

(Zamyšlení nad morálkou, knihami a naší současností, 1976: 86)

Obojí se nejlíp pozná až nakonec, odtud citát Solón, který jsem použil v knize o Vévodkyni jako motto.

(O stylu, hororu a ironii, 1984: 4)

Vím, čeho se vaše otázka týká. Než ji zakončím pointou, dovolte mi citovat alespoň kratičký úryvek z uvedeného románu. Vévodkyně žila ve Vídni a děj je soustředěn na rok 1896 a 1897. Z luxusního hotelu v Aspernu u Vídně se rozhodla zřídit muzeum. Ve své slavnostní řeči při jeho otevření také řekla: „Stojíme na prahu zcela nové doby a nového člověka, a co a jak dlouho v něm přetrvá z dosavadního odvěkého, starého, nikdo neví. Jisté je jen, že nastanou události zcela zvláštní, nevídané, neslýchané, člověk se octne na křižovatce a bude se muset rozhodovat jako ještě nikdy. [...]“

(Příštích sto a tisíc let, 1991: 4)

Mezilidské vztahy jsou stále stejné, to jest nedobré. Trápily mě od první mé knihy a už předtím. Vraťme se k té mé Vévodkyni. Říká, že ledacos mohou změnit revoluce – vládu, stát, společenský řád – ale nezmění lidi. Ano. Lidé se nemění ze dne na den, z týdne na týden, ba ani z roku na rok. Po dva tisíce let se nezměnili a ani ze století na století. Cenná je výchova. Může platit pro jedince, družiny, skupiny, bratrstva a společenstva, v nichž je už připraven terén mravní citlivosti, bezprostřední a přirozená schopnost rozlišovat bez zvláštního usuzování mezi dobrým – mravním a zlým – nemravným, a navíc musí být vedena k dobru a lásce.

(Příštích sto a tisíc let, 1991: 5)

Princip intertextovosti prostupuje Fuksovými paměťmi. Jak jsem již zmínila v kapitole věnované postupu opakování a variování, v autorových memoárech se objevují stejné historky, zážitky, názory, které publikoval časopisecky. V některých případech nalezneme dokonce totožné znění těchto zážitků (viz 2.1.2, strany 44–45). Ve vzpomínkové knize Fuks také cituje v kapitolách, jež se věnují jeho dílům. Postupuje trojím způsobem – cituje recenzenty, cituje ze záložek svých knih a dokonce cituje sám sebe. V posledním případě zařazuje pasáže z knih za účelem dané dílo, jež obvykle převypráví, připomenout. Stejnou funkci jako citáty z děl samotných plní i citace ze záložek knih. Úlohu těchto citací předznamenávají uvozovací věty typu „Pro připomenutí obsahu cituji ze záložky a doslovu k českému vydání.“ (1995: 332), „Několik slov k obsahu pro lepší pochopení nejprve

ze záložky knihy.“ (1995: 340), či „Pro osvěžení paměti čtenáře cituji ze záložky druhého vydání knihy (Čs. spisovatel 1987)“ (1995: 447). Uvedené citace ze záložek knih se vyznačují kladným hodnocením daného díla.

Příběh kriminálního rady je zřejmě jeden z vrcholných románů a to promyšleností stavby, charakteristikou postav a tím, jak rozehrává a udržuje napětí a tajemství [...] (Miloš Pohorský).
(Moje zrcadlo, 1995: 332)

S těmito slovy propustil autor svou novou knihu [Oslovení z tmy], jež zároveň s českým vydáním se překládá do polštiny a maďarštiny a slibuje stát se, jako většina dosavadních Fuksových próz, zajímavou literární událostí.
(Moje zrcadlo, 1995: 343)

Monumentální dílo Vévodkyně a kuchařka, drobnokresebný román, je dílem umělecky suverénním a zcela nepochybně patří k vrcholům soudobé české prózy. (Bohumil Svozil)
Na záložce vydání z roku 1983 se píše: Nový román Ladislava Fukse [...] opět navazuje svým jedinečným stylem evokovaný obraz reality a fikce, hororu a komiky, úzkostného snu a naděje, z jehož podtextu zároveň vyznívá poselství o hluboce bytostné touze po štěstí, po plnosti lidského života a po spravedlnosti.
(Moje zrcadlo, 1995: 447–448)

Kladné hodnocení je také příznačné pro citace recenzí Fuksových knih.

Ladislav Fuks se zařadil Panem Theodorem Mundstockem a všemi dalšími knihami do vrcholů moderní prózy (Sós Endre, Uj elet, Budapest 1965).
(Moje zrcadlo, 1995: 125)

Zřídka kdy pronikl autor tak rychle svým dílem do evropské literatury jako Ladislav Fuks, a to už vlastně svou první knihou (Ilse Seehase, Neues Deutschland 1966).
(Moje zrcadlo, 1995: 125)

Ladislav Fuks napsal nádhernou knihu. Co v tomto strašném a dokonale vykreslením příběhu vypravuje, je pravda (Thomas Lask, New York Daily Times 1966).
(Moje zrcadlo, 1995: 125)

Zapamatujte si to jméno: Pan Theodor Mundstock. Patří skvělé lidské bytosti, stvořené jedním literárním zázrakem. Vynáší L. Fukse, čtyřicetiletého českého tvůrce, do první řady současných spisovatelů (Webster Schott, Life 1968).
(Moje zrcadlo, 1995: 125)

V bezprostředním kritickém ohlasu a pak v jednom z dalších výkladů románu Pan Theodor Mundstock se znovu a znovu konstatovalo, že toto výchozí dílo zapůsobilo v dobovém kontextu jako zjevení, jako literární zázrak, jako úder z čistého nebe. Tak začíná Bohumil Svozil svůj doslov k Variaci pro temnou strunu a probírá v něm podrobně genezi knih, celou její poetiku a kompozici, a protože jde o doslov k třetímu (resp. čtvrtému) vydání, může ji zařazovat do celého dosavadního díla.
(Moje zrcadlo, 1995: 149)

Po vydání knihy vyšel také veliký plakát s mou fotografií s tímto textem: „Ladislav Fuks – Spalovač mrtvol.“ „Fuksova novela sleduje vývoj přepečlivého, poněkud podivínského občánka a otce rodiny, zaměstnance pražského krematoria, který se pod vlivem zruďné ideologie mění ve vraha a končí svůj život v blázinci. Kolem této postavy vytvořil autor zvláštní groteskní panoptikální ovzduší, vzdáleně

upomínající na filmové horory režiséra Hitchcocka, jimž se vyrovná napětím, ale zároveň je předčí přesností psychologické kresby a závažností námětu.“

(Moje zrcadlo, 1995: 185)

Je třeba číst tu knihu [Myši Natálie Mooshabrové] pozorně, nechat se unést jejím rytmem a klidným tempem a její důmyslnou kompozicí i stylistickým mistrovstvím, jejími návratnými motivy, dovedenými až do perpetuum mobile stereotypu, její skladebnou melodií a sugestivní intonací. Je vybudována jako hudební dílo s pointovou koncovkou snad nečekanou, ale logickou a jedinou možnou. Neboť étosem je tu hluboký humanismus a láska k člověku i lidstvu. A také víra a přesvědčení, že umění svou silou poznávací a emocionální má demaskovat zlo, že může a musí bojovat za dobro, spravedlnost, za krásu, za život. Za plný a opravdový život, který je touhou i povinností lidského rodu. (Miloš Pohorský)

(Moje zrcadlo, 1995: 307)

Výjimku v užívaném postupu, kdy Fuks cituje z recenzí, záložek a knih samotných, představují prózy *Návrat z žitného pole* a *Mrtvý v podchodu*. Uvádí základní informace o knihách (kde a kdy vyšlo) a stručně shrnuje jejich děj. V případě *Návratu z žitného pole* zmiňuje článek Josefa Škvoreckého; z něj cituje.

Josef Škvorecký, když kniha vyšla, sám už pár let v emigraci napsal hezký článek, který se mě jako autora týkal. Nazval jej Dobrý člověk v nedobré době a říká v něm: „Ladislav Fuks jistě dobře věděl, proč v této knize nazval koně Fuksem, který má dostat chomout.“

(Moje zrcadlo, 1995: 355)

Mezitextového navazování užívá Fuks hojně také v publicistických textech i v pamětech, v nichž opět navazuje na názory jiných spisovatelů, filozofů, teoretiků apod. Prostřednictvím intertextovosti znovu odkazuje na vlastní vzdělanost. Navazováním zároveň zaplňuje své texty cizími myšlenkami. Vyhýbá se tak vlastním názorům i analýzám. Zvláště v publicistice ze 70. let zařazuje účelově odkazy k socialistickým teoretikům a spisovatelům, aby vyhověl cenzorským požadavkům.

2.3 Znejasňování a mystifikace

Pojem literární mystifikace vykládá Slovník literární teorie jako „záměrné využití uměleckého výmyslu k oklamání čtenáře. Důvodem mystifikace literární bývá snaha obelstít cenzuru, aktualizovat nebo umocnit společenský vliv díla, upoutat pozornost“ (Slovník literární teorie 1977: 241). L. Merhaut mystifikaci vymezuje jako umělecký postup, který „je vyhraněným případem stylizace, iniciuje zvláštní významovou vrstvu, zakládanou přítomností ‚nepravdy‘, resp. existencí nebo alespoň dojemem existence metakomunikačního momentu ilustrovaného řadou: záměr (klamat) – ‚nepravda‘ (mimoestetická, estetická, fikce, zkreslenost, nesmysl...) – oklamání (alespoň částečné či dočasné nepoznání)“ (Merhaut 1994b: 133).

Postupy znejasňování a mystifikace charakterizuje záměrné kladení falešných stop či indicií, jež buď význam v díle zamlžují, nebo ho zavádějí do jiné roviny. Tím je dosaženo čtenářovy nejistoty, či dokonce mylné interpretace.

Podle L. Merhauta je zatajování a neporozumění v díle L. Fukse „ať záměrně či nezáměrně – součástí vypravěčské techniky, je tematizováno a stává se předpokladem rozeznávání podstatného“ (Merhaut 1994a: 7).

2.3.1 Princip znejasňování jako jeden ze tří typických postupů při výstavbě díla L. Fukse zmiňuje L. Merhaut (1989: 398), jenž postup znejasňování v autorově tvorbě chápe jako záměrné zamlžení předkládaných informací a mystifikaci. Podrobněji mystifikaci ve spisovatelově prozaickém díle sledovala Ladislava Lederbuchová ve studii *Ladislav Fuks a literární mystifikace* (1986), v níž rozděluje a vymezuje mystifikaci jazykovou, mystifikaci syžetovou a techniku kuklení jako tematickou mystifikaci.

Za prostředek jazykové mystifikace užívaný autorem považuje L. Lederbuchová opakování, které ilustruje příkladem ze *Spalovače mrtvol*. Na následující ukázce L. Lederbuchová demonstrovuje nedůvěru v informace poskytované textem a vzniklou opakováním – vynořují se otázky, zda postava pana Kopfrkingla nemystifikuje. Má Lakmé skutečně ráda čaj? „Pan Strauss a Zina dostali sklenku vína, Lakmé dostala čaj ... ,...víte, pane Strauss, drahá vlastně pochází z německé rodiny, ... u nich doma se čaj pil, čaj pije ráda...“ [...]“ (Lederbuchová 1986: 236).

Opakování může vést k pochybování o pravdivosti tvrzení, ale také k vytváření stereotypu, jak bylo naznačeno výše.

Další typický prostředek Fuksovy jazykové mystifikace představuje podle L. Lederbuchové autorská řeč v er-formě. „Autorská řeč realizovaná er-formou zdánlivě směřuje k objektivizaci faktů, ale svým vnitřním obsahem nahrazuje subjektivnost a sugestivnost ich-formy. V tom vidíme hlavní princip Fuksovy jazykové mystifikace jako prostředku mystifikace syžetové nebo tematické“ (Lederbuchová 1986: 236).

V prozaických dílech užívá autor pro své vyprávění téměř výhradně er-formy. Mluvčí obvykle není spjat s konkrétním aktérem vystupujícím v ději. Naopak stojí mimo dění a nehodnotí ho. Používaná vypravěčská strategie není vystavěna na vševědouce, a tak je možné čtenářům zamlčet a neprozradit důležité skutečnosti, což vede k napětí a také k mystifikování, nejasnosti.

Mystifikace prostřednictvím vypravěčského postupu autor nejvíce využívá v románech *Myši Natálie Mooshabrové* a *Příběh kriminálního rady*. Ve druhém jmenovaném románu v jedenácté kapitole, v níž proběhne třetí vražda, je narušena dosavadní a následná vypravěčská strategie, kdy vypravěč v er-formě sleduje chování a pocity Vikiho a jeho otce. Jedenáctá kapitola je nahlížena prostřednictvím chlapce Jürga Knippsena, který se stane obětí vraždy. Vypravěč sice zatají, že pachatelem je maskovaný Viki, ale zanechává nápovědy – Viki kupuje kapesní hru, která byla nalezena u těl prvních dvou obětí, a chlapcův psychický stav se zhoršuje po třetí vraždě.

V románu *Myši Natálie Mooshabrové* Fuks postupuje tak, že jeho vypravěč předkládá příběh jen jako vnější pohled na ústřední hrdinku. Techniku vyprávění sleduje L. Merhaut: „Pravá podstata událostí se před ním [čtenářem] zjevuje až v samém závěru. Román má z tohoto pohledu charakter kryptogramu. Do poslední chvíle jsou utajena fakta, která mají na život v podivném státě největší vliv, boj člověka se strachem a ztráta identity na straně druhé“ (Merhaut 1989: 401). Vypravěčské strategie si všímá také A. Kovalčík. „Na maskování se tu silně podílí i vypravěč, který se zaměřuje zejména na vnější jednání postav a jejich tajné myšlenky nezveřejňuje. Sugeruje to představu, že i on je součástí zvráceného systému, a proto si tak s čtenářem pohrává“ (Kovalčík 2006: 138).

Nepersonální vypravěčská strategie pomáhá maskovat skutečnou identitu paní Mooshabrové, neodhaluje nám vše. Naopak níže uvedené ukázky dokládají hypotetičnost vypravěčova pohledu na činnosti paní Mooshabrové. Vypravěč předkládá možnosti, které pramení z každodenního jednání paní Mooshabrové, jež se v knize pravidelně opakuje, ale připouští, že to ani tak nemuselo vůbec být.

Nikdo neví, co se pak v bytě paní Mooshabrové dělo. Zjistit však, co se dělo v její hlavě, je zcela nemožné. Snad hleděla na pár čísel Rozkvětu [...] Snad chvílemi hleděla i na kredenc a pak viděla i to, co tam dosud stálo, sáček s práškem bílým jako cukr, sáček s myším jedem Marokanem... nikdo neví, co se v těchto chvílích dělo v bytě paní Mooshabrové ani v její hlavě.

(Myši Natálie Mooshabrové, 1977: 145)

Co dělala ten den večer doma paní Mooshabrová, nikdo neví, protože ten den, po příchodu ze hřbitova, nikdo u ní nebyl. Nebyla u ní ani správčová Kralcová. Ale co se dělo v nitru paní Mooshabrové, neví nikdo tím spíš a nikdo se to nikdy nedozví. Možná že paní Mooshabrová celý večer nehybně seděla v kuchyni na kanapi, hleděla před sebe a tato vnější nehybnost byla výrazem jejího nitra. Možná že ani nezatopila v kamnech, nevařila ani čaj, neslyšela ani hodiny. Možná že celý večer jen nehybně seděla na kanapi a hleděla před sebe jako starý, zvadlý, slepý strom. Snad nakonec šla spát, ale zda spala či bděla, také nikdo neví, a neví ani to, zda se paní Mooshabrové zdál nějaký sen.

(Myši Natálie Mooshabrové, 1977: 215–216)

Co dělala paní Mooshabrová dopoledne, se neví. Asi něco vařila k obědu, snad trochu kukuřičné kaše. Asi též prohlédla pasti v kuchyni za kanapem, kredencem, kamny, také pasti v chodbě, spíži a pokoji, ač tohle každé dopoledne nedělala. Asi vynesla myšky do popelnice, která stála před domovním schodištěm poblíž za jejím kuchyňským oknem z mléčného skla, jestliže se ovšem nějaké myšky za noc chytly, a pak dala do pastí nové kousky špeku, ač ani tohle žádné dopoledne nedělala pravidelně a bez výhrad, možná, že z toho všeho nedělala dnes vůbec nic.

(Myši Natálie Mooshabrové, 1977: 258)

Syžetovou mystifikaci spatřuje L. Lederbuchová ve falešných dějových motivech, které autor používal již od první knihy. Tento postup nejvýrazněji a nejlépe uplatnil v románu *Myši Natálie Mooshabrové*. Fuks klade řadu falešných stop v podobě motivů, a čtenáři tak sledují po celou dobu nepodstatné informace. Rozuzlení a pointa příběhu jsou až na samotném konci. Užitý postup v tomto románu komentuje L. Lederbuchová následovně: „Autor vede děj tak, aby se čtenář musel domnívat, že hrdinka otráвила chlapce a chystá se k vraždě třetího. Opět je užito opakování k posílení mystifikačního účinku. Domněnku, že hlavní postava je vražedkyně, podporuje i celková psychická výbava postavy, která se může stát reálným zázemím motivu zločinu. Syžetovou mystifikací je vlastně celý příběh ženy pivovarského kočího, neboť šlo o ztracenou a znovunalezenou kněžnu“ (Lederbuchová 1986: 237–238). Falešné stopy komentuje také A. Kovalčík. „Řada falešných stop však mohla vést k chybné interpretaci protagonistky jako postavy-monstra. Například záhadná smrt dvou chlapců, s nimiž byla v bezprostředním kontaktu, přítomnost jedu na krysy v její kuchyni a otrávené koláčky pro Oberona Felsacha, zdánlivě nepochopitelné návštěvy policistů v jejím bytě atd.“ (Kovalčík 2006: 122).

K syžetové mystifikaci tedy autor zavádí falešné stopy v podobě opakujících se motivů. Od těchto motivů čtenář očekává, že jsou nositeli významu důležitého pro celek díla, přisuzuje jim podstatnost a očekává, že v následujícím ději sehrají významnou úlohu. Posléze však zjistí, že jsou bezvýznamné a že na ně autor upozorňoval proto, aby odlákal naši

pozornost. Syžetovou mystifikaci obvykle sám autor odkrývá: užije implicitní demystifikaci, nebo náhlého zvratu v ději; se záměrem šokovat čtenáře, rozbořit jeho dosavadní představy o světě daného díla.

Mystifikace, její následné popření a vysvětlení se vyskytuje například v novele *Obraz Martina Blaskowitze*, v níž je vedeno vyprávění tak, aby čtenář nabyl dojmu, že hrdina-vypravěč zastřelí na konci příběhu svého hosta Daniela Potockého. Vypravěč, tentokrát v první osobě, ve vnitřním monologu opakuje svůj záměr, snižuje v očích čtenáře nebezpečnost protivníka a na stole má nachystanou zbraň. Právě opakovaně zmiňovaná pistole, rekvizita, od níž čekáme, že vystřelí, představuje mystifikační motiv. Jeho falešnost je však čtenáři prozrazena. Dochází tedy k demystifikaci.

Pak jsem šel do podkroví chaty, kde jsem měl jakousi pracovníčku, byl tam navíc i nízký kulatý stůl a pohodlná křesla, a přichystal jsem si pistoli. Byla to belgická pistole FN z roku 1935 pro náboje ráže 9 mm Parabellum s dvouřadým zásobníkem na 14 nábojů, s bicím mechanismem kohoutkovým. Byla to pistole vojenská, mimořádně výkonná, byla však v jistém smyslu směšná, ale to se nepostřehlo, byla to pistole. Pohodil jsem ji na kulatý stůl, ale tak, aby byla vidět, až se mi to bude hodit.

(Obraz Martina Blaskowitze, 2004: 8)

Mezi námi byl ten kulatý stolek, na němž pod stránkami ležela má pistole.

(Obraz Martina Blaskowitze, 2004: 15)

Předstíral jsem, že na stole dělám více místa, a ten starý jízdní řád a obálky, které se tam válely, jsem vzal a položil na těch pár popsaných stránek, které skrývaly pistoli. [...] Pistoli mohl zjistit, jen kdyby byl pohnul – byť jen o chlousek – vším, co leželo na ní.

(Obraz Martina Blaskowitze, 2004: 29)

A až mi do smíchu nebylo, usmál jsem se na tu hromádku, co ležela na mé vytyčené pistoli, a dolil jsem si zbytek vína z třetí láhve.

(Obraz Martina Blaskowitze, 2004: 47)

Nikdy se mi seabeméně nezachvěly ruce, když jsem si zapaloval cigaretu, avšak také se mi nikdy nezachvěly, když jsem držel pistoli. Pistoli, která ležela na dosah pod papíry a starým jízdním řádem.

(Obraz Martina Blaskowitze, 2004: 94)

Na stolku skryta ležela má pistole na dosah ruky, která se mi nikdy nechvěla, když jsem ji svíral, a on vydržel, opilý nebyl, vnímal, vnímal až moc.

(Obraz Martina Blaskowitze, 2004: 100)

„Tak abychom si řekli, pane Potocký, teď nakonec pár slov,“ tak jsem měl začít v křesle naproti němu tváří v tvář a s pistolí v ruce.

(Obraz Martina Blaskowitze, 2004: 105)

Teď neplatí vaše slova, ale tahle má pistole, kterou na vás mířím.

(Obraz Martina Blaskowitze, 2004: 112)

Belgická pistole FN z roku 1935, ráže 9 mm s dvouřadovým zásobníkem na 14 nábojů, kterou jsem si vzal na chatu, byla provrtána a nestřílela.

(Obraz Martina Blaskowitze, 2004: 113)

Mystifikaci a následnou demystifikaci najdeme také v románu *Vévodkyně a kuchařka*. Opakovaně se objevují motivy záhadného šramotu a dutého prstenu: představují zdroj napětí a záhady. Čtenář jim přikládá větší důležitost, než jakou pro děj románu mají. Jejich tajemství je odhaleno a je velice prosté, jak si ukážeme na motivu šramotu. Tajemný šramot, jejž slyší nejprve advokát Hartmann a posléze i vévodkyně, se ozývá ve strýcově salonku. Po jeho smrti se stejný zvuk ozývá ve vévodčině (Fuksův tvar) ložnici. Aby si vévodkyně ověřila pravdivost domněnek, nechá ve svém pokoji přespávat služebnou Justinu.

Ta jistá věc, která se teď znovu vynořila v mysli advokáta, když pán zmlkl a v salonku zněl jen tikot hodin, byla vskutku podivná a týkala se právě tohoto salonku. Salonku, v němž s knížetem seděl. V posledních dvou třech létech totiž dr. Hartmann, když sem vkročil, míval dojem, jako by se tu cosi zvláštního a nezvyklého dělo. Náhle jako by se tu v tichu, přerušovaném jen tikotem zlaceného kyvadla hodin, dvakrát za jeho návštěvy ozval jakýsi neuvěřitelný šramot. [...] Šramot se podobal jakémusi lehkému, tichému klepání, podobnému tikotu kapesních hodinek. Bylo to tikání sice lehké a tiché, avšak přesto v tikotu sloupkových hodin na klekátku zřetelné. [...]

(Vévodkyně a kuchařka, 2006: 44)

V té chvíli, kdy kníže dořekl větu, ba snad už nepatrnou chvilku předtím, když prosila strýce o čest brzy s ním vypít pohár vína, měla náhle vévodkyně dojem, že něco zaslechla. Měla dojem, že slyší nějaký šramot. „Kriste pane,“ myslila si, „snad tu nemá myš,“ ale šramot vlastně ani šramotem nebyl, nýbrž spíše lehkým, tichým, avšak přesto slyšitelným klepáním.

(Vévodkyně a kuchařka, 2006: 113)

A než to učinil, začalo to zas. Zas nějaký šramot. Zas takové tiché lehké klepání jako tikot kapesních hodinek, který se mísil s tikotem hodin. A zas nešlo říci, odkud se to bere. Zda ze zdi, ze stropu, z podlahy, cítila jsem se tím obklíčena ze všech stran a odnikud, chvílemi jakoby z nejbližší blízkosti, chvílemi jakoby z nějaké dálky..., kníže to zřejmě neslyšel.

(Vévodkyně a kuchařka, 2006: 206)

„Mon Dieu,“ myslila vévodkyně, „o jedech...,“ a náhle, náhle opět měla dojem, že něco zaslechla. Někaký podivný šramot, jako když si kočka brousí dráčky, ale hned to utichlo.

(Vévodkyně a kuchařka, 2006: 551)

Pozdvihla hlavu v poduškách a chvilku naslouchala. Něco někde jako by šramotilo. „Pane bože,“ naslouchala, „jako by tu někde byla myš. Ale to je vyloučeno. Jak by se sem dostala. Pane bože,“ myslila si, „vždyť je to bezmála jako v tom salonku nebohého strýce. To snad není možné. To se mně přece jen zdá. A u strýce..., u strýce se mi to také musilo tenkrát zdát, ač vlastně...,“ vzpomněla si, „i Stockalp tam něco slyšel.“

(Vévodkyně a kuchařka, 2006: 554)

„Jednou mi Madame vyprávěla, že v salonu knížete slyšela nějaké podivné zvuky. Říkala tiché klepání jako tikot hodin a sama nevěděla, odkud se to bere. Jestli ze stropu či z podlahy, ze zdi [...] Že to samé slyším teď i já. No prostě slyším. V ložnici něco ťuká a klepá. Už jsem mnohokrát rozsvítila lampu. Už jsem mnohokrát rozsvítila lampu, už jsem dokonce i z lože vstala, nezjistila jsem nic...“

(Vévodkyně a kuchařka, 2006: 596)

Na základě logických úvah vévodkyně odhaluje zdroj tajemného zvuku.

„Záhadné ťukání se ozývalo v salonu knížete. Tam jsem je slyšela, a tam je slyšel i Stockalp, takže jsem nebyla sama. Knížete navštěvoval doktor Hartmann a asi je slyšel i on, jenže mlčel. To bylo

v paláci knížete. V tomto domě však nikdy žádných takových záhadných zvuků nebylo. Nebylo, až od jisté doby. Ejhle, jak by řekl majitel pohřebního ústavu, ejhle, v mé ložnici od jisté doby. Zdalipak ví, od které?“ [...] „Hrůznost musí vycházet z klekátka, které mi strýc odkázal, ač původně patřilo Alžbětě Reinové. Dodatečně odkázal,“ v duchu se zasmála, „abych ho měla v ložnici, musil přece vědět, čím je obestřeno. Přece to musil někdy sám slyšet, alespoň dřív, kdy měl sluch dobrý [...]“
(Vévodkyně a kuchařka, 2006: 597)

Příčinu šramotu odhaluje až nová kuchařka Betty Barbellová.

„Jako by datel klepal...“, podotkla tiše Barbellová.
Vévodkyně se tiše usmívala, Justina si držela ústa, aby nekřičela a kuchařka tiše znovu přistoupila ke klekátku.
Položila ucho na několik jeho míst.
Pak řekla překvapivou větu.
„Jasnosti..., nemáte nějakou... lupu?“
Vévodkyně měla lupu. V šuplíku svého pracovního stolu. Dlouho stála Barbellová s lupou v ruce u klekátko, hleděla a poslouchala přepodivný tůkot, tikání, a co pak řekla, zaznělo jako hlas z jiných světů anebo z babylonských zahrad.
Betty Barbellová pravila:
„Jasnosti. Slečno. V klekátku je...“ a řekla: „Červotoč.“
(Vévodkyně a kuchařka, 2006: 604)

Záhada je rozluštěna. Autor však do textu umístil stopu k jejímu vyřešení již dříve. Barokní klekátko je opakovaně zmiňováno. Má vyrovnat ztrátu, kterou strýcovu dědici způsobí prodej vily vyjmuté z dědictví.

„[...] aby univerzální dědic byl za ztrátu vily aspoň symbolicky odškodněn, připišeme mu...,“ kníže se rozhlédl salonkem, „připišeme mu támhleto barokní klekátko.“ [...] „...Ale dáme si jednu podmínku. Z hlediska práva bude jistě bezvýznamná, protože nebude možno kontrolovat její plnění, ale to je jedno. Podmínku, že univerzální dědic bude mít klekátko...,“ kníže opět trochu jakoby zaváhal: „...že ho bude mít ve své ložnici...“
(Vévodkyně a kuchařka, 2006: 52–53)

L. Lederbuchová k mystifikování a demystifikování ve spisovatelových prózách dodává: „Přestože falešné cesty jsou autorem nakonec negovány a čtenář je uveden na cestu pravou, nemůže být negována jejich úloha při vytváření obrazu rozporuplné reality“ (Lederbuchová 1986: 239).

Naopak některé opakované motivy ve Fuksových prozaických textech nejsou vysvětleny a bez komentáře mizí. Autor tak nabízí čtenáři prostor pro vlastní výklad. Takový motiv představuje například manželský pár se štěňaty v *Příběhu kriminálního rady*.²⁴

²⁴ Možnou interpretaci manželské dvojice se štěňaty nabízí A. Kovalčík. „Potká /Viki/ tu zvláštní pár, který vede šest buldočích štěňat. Díky neopatrnosti majitelů skončí jedno z nich pod koly automobilu. Jde o první analogii s Vikiho budoucí smrtí. Ta je také spojena s automobilem a zaviní ji rovněž nedbalost dospělého – Heumannovy chybné výchovné metody. Navíc i při ní zemře nedospělý jedinec“ (Kovalčík 2006: 165).

Po chodníku šli nějakí lidé, muž měl prošedlé licousy, černý zimník a hůlčičku a vypadal jako vládní rada, žena byla zpocená a zchvácená, táhla nějaký žlutý koš, snad to byli manželé, a kolem nich se batolilo šest buldočích štěňat. Štěňata šla volně, bez řetízku, poblíž Seibtova mostu to bylo možné, protože chodníky byly široké a volné, snížek padal na jejich buclaté hřbety a štěňata stále zvedala hlavy k pánům, ohlížela se. Před mostem ti lidé a štěňata zahruli za roh, žena přitom div nezakopla o koš, muž jen zatočil hůlčičkou, a v té chvíli se za rohem ozval skřípot brzd a zakvílení.

(Příběh kriminálního rady, 1971: 19)

Když jsem šel k Seibtovu mostu, viděl jsem zvláštní věc. Šest malých buldoků se batolilo kolem nějakých lidí, on měl licousy a hůlku, ona táhla koš, ale když zašli za roh, asi o jedno štěně přišli. Přejelo je auto.

(Příběh kriminálního rady, 1971: 22)

Před mostem Egida Seibta, před tím malým parkovištěm, zahruli doprava na Kelichovu třídu. Viki si vzpomněl, že právě zde šli předevčírem ti manželé s buldoky a jednoho z nich přejelo auto.

(Příběh kriminálního rady, 1971: 101)

„Co je,“ řekl rada za volantem.

„Támhle ty lidi...“ řekl Viki, „psi...“

„Psi,“ kývl rada, „lidi, co má být...!“

„Ale já je tu už jednou viděl,“ vyhrkl Viki, „právě na tomto místě. Bylo jich tenkrát šest, myslím psů, teď je jich pět, jednoho jim přejeli za rohem...“ a Viki se zasmál. Po ulici šel pán s licousy a hůlčičkou, teď šel bez kabátu, měl tmavé sako, proužkované kalhoty a na botách psí dečky, vypadal jako vládní rada nebo konzul, vedle něho žena táhla velký žlutý koš, zdálo se, že se přitom potí, kolem nich se hemžilo pět malých buldoků.

(Příběh kriminálního rady, 1971: 224)

Podobný typ opakujících se nevysvětlených motivů představuje různolící dívka v černých šatech a manželský pár ve *Spalovači mrtvol*. Tyto postavy vzbuzují ve čtenáři dojem, že se stále pohybuje v panoptiku s neměnným obsahem figurín.

Opakují se také motivy, jejichž původní význam se náhle mění v jiný, dochází k náhlému zvratu v ději. Takovou mystifikaci čteme například v románu *Myši Natálie Mooshabrové*. Stále zmiňovaný jed v rukou paní Mooshabrové, od něhož čekáme, že bude smrtelný pro chlapce, se mění v sebevražednou zbraň své majitelky a je pro ostatní náповědou k odhalení její pravé identity. K dějovému zvratu dochází také v detektivním románu *Příběh kriminálního rady*, když je vypátrán skutečný vrah třetí oběti – Viki. L. Lederbuchová takové odhalení mystifikace komentuje následovně: „Pro vytvoření obsahové kvality se Ladislavu Fuksovi osvědčily i mystifikační postupy, při nichž explicitnost sdělení ve svém nepravdivém významu není zjevně popřena anebo vyvrácena demystifikačními informacemi, ale teprve celek obsahu podává implicitně čtenáři klíč k odhalení svých estetických kvalit. (Sám autor napovídá Solónovým citátem ‚Celek se pozná až na konec‘, který užil jako motto románu *Vévodkyně a kuchařka*)“ (Lederbuchová 1986: 239).

Mystifikační technika posloužila také v závěru *Pasáčka z doliny* k domnělé představě, že se pasáček po pádu z lávky utopil. Mystifikační funkci má rozhovor mezi pasáčkovým dědem, Králikem a hajným. Významové centrum tohoto dialogu vidí L. Lederbuchová v těchto slovech: „Stalo se, stalo. Nešťastná lávka. Ta hrozná nešťastná lávka. Měli jsme ji spravit.“ ... „Tys mu říkal, ať po ní neskáká, máš svědomí čistý.“ ... „Už má pokoj a klid, synek. ...“ (Lederbuchová 1986: 236).

Ladislav Fuks ve svých prózách užívá mystifikační metody při vytváření některých postav. Tato technika se označuje jako tzv. *kuklení*. L. Lederbuchová ho definuje následovně: „Jde o mystifikaci v tvorbě postavy a z ní pramenící i syžetovou mystifikaci, kdy je postava považována za někoho jiného“ (Lederbuchová 1986: 239). Autor pracuje hlavně s vnější podobou svých postav. Převléká je do masek a podle jejich rolí upravuje i jejich chování. A. Kovalčík nazývá takovéto postavy hereckými maskami. Charakterizuje je: „Podobají se jedna druhé především svým předstíráním, zastíráním a skrýváním, které jsou jejich primární funkcí. Obvykle k nim patří kostým“ (Kovalčík 2006: 55).

Ve *Spalovači mrtvol* se z pana Kopfrkingla stane na jeden večer žebrák, jenž má za úkol špehovat Židy v synagoze. Splněním úkolu přejímá Kopfrkingl nacistické ideje, stává se udavačem a posléze vrahem.

Také Viki v *Příběhu kriminálního rady* si na jeden večer půjčuje masku dospělého muže, který již vraždil a jehož popis je znám. Tento akt mu umožňuje popřít pro tuto chvíli vlastní identitu. Rekvizity – brýle s černými obroučky a falešný knír – se stávají důkazem proti pachateli. Vikiho otec, vyšetřovatel případu, je u Vikiho najde. Odhalí a potrestá vraha a následně tyto předměty ničí. Indicií, jimiž se Vikiho maska čtenářům poddhaluje, si všímá A. Kovalčík: „Masku na několik okamžiků poodkryje Vikiho srdce. To se i přes utlumení nervů silnými prášky při zmínce o vraždě v Ottingenu rozbuší: (...) *pomyslel, že se za tu chvíli dostane řeč na Ottingen, byl velmi napjat, a ač byl stále klidný, srdce se mu roztlouklo*. Když je téma odbyto, tlukot srdce se prudce ztlumí. Podobná situace je v šestnácté kapitole. Zde si o vraždě čte v časopise od spolužáka. I tuto indicii lze ovšem vnímat dvojsmyslně. Viki může být vzrušen právě kvůli svému dřívějšímu snu o vypátrání vraha. Scéna tedy poukazuje k vrahovi, ale zároveň stopu zamlčuje“ (Kovalčík 2006: 76).

Na rozdíl od Karla Kopfrkingla a Vikiho se paní Mooshabrová v románu *Myši Natálie Mooshabrové* do kostýmu převléká nejednou. Obléká se do společenských šatů, aby se líbila svým dětem, maskuje se za stařenku a za noblesní vychovatelku, aby neposlušní chlapci a jejich rodiče neodhalili její identitu.

A správcová kvapně kamsi odběhla a přinesla růž a pak řekla „počkejte“, přinesla černou tužku a nabarvila paní Mooshabrové obočí. A pak ještě jednou řekla „počkejte“, přinesla růžovou mast a nabarvila paní Mooshabrové tváře. A nakonec je ještě poprášila bílým pudrem.

(Myši Natálie Mooshabrové, 1977: 69)

Chlapec zdvihl hlavu a na chvíli strnul. Spatřil stařenu v čepci s mašlí pod krkem, ve velkých kulatých brýlích, s korály, riflemi a s tváří červenou a bílou, červenými rty a černým obočím, a spatřil též její bílé rukavičky a menší černou tašku v ruce... na chvíli strnul. Paní Mooshabrová se trochu usmála a pak se kupodivu náhle usmál i on.

(Myši Natálie Mooshabrové, 1977: 148)

V klobouku s dlouhým barevným pápěřím, s tvářemi červenými a bílými, s obočím i se rty nabarvenými, v hnědočerně pruhovaném kožichu s obrovskou chlupatou hřívou došla paní Mooshabrová zadem do ulice U studánky šest ještě za světla.

(Myši Natálie Mooshabrové, 1977: 189)

Z velké tmavohnědé hřívky hnědočerně pruhovaného kožichu koukal klobouk se starou fialovou mašlí, širokou střechou a barevným chmýřím, zeleným a červeným pápěřím, které se třáslo a chvělo, a tváře v hřívě byly červené a bílé a rty a oči zbarvené.

(Myši Natálie Mooshabrové, 1977: 259)

Paní Mooshabrová na sebe navléká masky, avšak ve skutečnosti je paní Mooshabrová sama maskou, do které se každodenně převléká kněžna Augusta. V tomto románu realizuje autor demystifikační strategii a v textu zanechává prvky, které vedou k rozšifrování. Na demystifikování poukazuje A. Kovalčík. „Mooshabrová se v šoku z proměny nepozorovaně podřekne a na okamžik vypadne z role. *„(...) A klobouk, klobouk jsem neměla ani na svatbě, tak se mi jen zdá, že jsem snad někdy měla na hlavě nějaký kroužek. (...)*‘ Oním kroužkem může být totiž vladařská koruna, tedy atribut její skutečné identity. Reakcí na novou tvář-masku je drobné poodkrytí maskovaného nitra. Podobně se podřekne i před „špehováním“ u kiosku při pohledu na matku neposlušného Linpecka: *Žena za okénkem měla rudé rty, na hlavě velkou ondulaci s tmavou sponou a vskutku se smála. „To může být maska,“ zatřásla paní Mooshabrová černou taškou, „já se taky směju.*‘ Jde o součást autorovy demystifikační strategie, kterou signalizuje relativu identity protagonistky. Signály jsou díky své decentnosti téměř nepostřehnutelné“ (Kovalčík 2006:62).

Mystifikovat okolí je typické pro postavu vévodkyně. Do své oblíbené kavárničky na Františkánském náměstí chodí vévodkyně inkognito. Po zapojení telefonu v jejím domě volá přítelkyni, mění hlas, vydává se za někoho jiného a náramně se tím baví (stejně jako v dětství). V závěru románu uvažuje o převleku za žebračku.

Co kdybych se příští léto podobně ustrojila, vzala si nějakou paruku a ve střevících strašných, s holí a mošnou prochodila některé rakouské, uherské a české země! Prodlévala na schodech u kostelů a kaplí, navštěvovala hřbitovy a vznešené paláce a zámky. [...]. Vždyť, pro pána krále, dovedu stále ještě tak dobře měnit hlas, jako když jsem v dětství doma v krbu napodobovala cikánky...

(Vévodkyně a kuchařka, 2006: 730)

Stejně jako Sophia svou utajovanou totožnost postupně sama odhaluje, i její záměr stát se poutnicí zůstává v knize nerealizovaný. Mystifikace je pro tuto postavu jenom hrou. Na období převleků žebráků ve *Vévodkyni a kuchařce* a ve *Spalovači mrtvol* poukazuje A. Kovalčík. „Podobnost mezi kostýmy není jen vnější. Také vévodkyně chce v přestrojení odposlouchávat hovory komplementárních postav. Účelem jejího „slídění“ je ale zachytit podstatu chudoby a nahlédnout tak život z opačné perspektivy. Tento posun vypovídá o zásadním rozdílu v parametrech fikčních světů obou děl“ (Kovalčík 2006: 60).

Okolí se snaží mystifikovat také pan Theodor Mundstock, jenž rodině Šternů vykládá milosrdné lži o blížícím se konci války. Snaží se být optimistický, avšak sám sebe klame a před svými hereckými výstupy si musí vzít prášky na uklidnění.

„Tak vidíte,“ řekl zasmušile, sedě pod skomírajícím lustrem uprostřed rodiny Šternovy, „taková je situace. Do jara příštího roku.“ A vyřknuv to, pomyslel si, pěkný řečnický výkon, nejlepší, jaký jsem tu kdy podal, ať mě Hospodin netrestá. A dodal: „To je nejčistší pravda.“

(Pan Theodor Mundstock, 1963: 39)

L. Lederbuchová mystifikaci v tvorbě Fuksových postav shrnuje: „Technika kuklení je ve Fuksově pojetí tvůrčím postupem, souvisejícím nejen s principy kompozičními, ale má výsostně obsahový charakter. Autor zdánlivě čtenáře klame, předstírá něco – mystifikuje v oblasti prvního významového plánu“ (Lederbuchová 1986: 241).

Postupy znejasňování a mystifikace uplatnil autor dále v práci s nekonkretizovaným časoprostorem, do něhož umístil romány *Myši Natálie Mooshabrové* a *Příběh kriminálního rady*. Časoprostor je sice nekonkrétní, ale nabízí prvky, které můžeme interpretovat jako odkaz na totalitní režim v Československu v době, kdy tato díla vznikala.

Román *Myši Natálie Mooshabrové* se odehrává v nepojmenované zemi, jejímž formálním státním zřízením je monarchie, avšak ve skutečnosti řídí zem Albín Rappelschlund. Překlad jeho jména naznačuje jeho charakter i způsob vlády.²⁵ Objevují se motivy, které odkazují k hitlerovskému Německu – například iniciála křestního jména diktátora a povinnost studentů učit se jeho životopis nazpaměť. Dále se objevují

²⁵ Na náznaky zobrazovaného státního zřízení poukazuje Karel Komárek. „Kromě německy znějících osobních a místních jmen neobsahuje konkrétnější náznak země nebo režimu, který byl pro autora předlohou. Nejsnáze se nabízí spojitost s diktaturou německého fašismu, kterou Fuks pranýřuje zcela konkrétně v jiných dílech, avšak některé motivy, např. kontrast kosmických letů se sociální bídou nebo všudypřítomnost tajné policie, mohou odkazovat i k diktatuře komunistické“ (Komárek 1994: 88). Další motivy odkazující k totalitnímu státnímu zřízení si všimá A. Kovalčík: „Tento despota [Albín Rappelschlund] disponuje tajným aparátem s podobnou funkcí, jakou mělo české normalizační StB. Vězení jsou už natolik plná, že se musí jejich nové budovy stavět na Měsíci. Stát má totiž vyspělý vesmírný program, jehož účelem je právě budování nových „gulagů““ (Kovalčík 2006: 133).

motivy moderní doby, civilizačního pokroku, které odkazují k situování románu do současnosti – létá se na Měsíc, kde se staví nové budovy. Tyto motivy (až ultramoderní) se mísí s motivy, odkazujícími k minulým dobám – děti pracují, existuje Státní tribunál potírající čarodějnictví. Míšením těchto motivů dosahuje autor propastné, až šokující nevyrovnanosti, která působí bizarně, depresivně a bezútěšně.

V detektivním románu *Příběh kriminálního rady* je totalita reprezentována postavou Vikiho otce, kriminálního rady Heumanna. Ten vládne doma tvrdou rukou diktátora, jeho zákazy mají stoprocentní platnost. Viki, jemuž v životě chybí vyrovnávající pól mateřské dobroty, se vzepře. Otec má vysoké postavení v zaměstnání a ovlivňuje dokonce politickou scénu v zemi.

Ač nebyl ministrem ani poslancem, zasáhl před lety do rozpravy o zrušení trestu smrti tak rázně, že mnozí tvrdili, že to bylo jeho přičinění, proč nebyl trest smrti zrušen. Také velmi napomohl k přijatému znění zákona o příživnictví, kterýžto zákon byl podle většiny odborníků nesmysl, podle jiných v tom znění, v němž prošel, byl výsměchem svobodě, protože předpokládal, co jinde v zákoně nestálo, že totiž všichni lidé se musí živit prací, a příživníkem, hodným soudu a trestu, se stávalo i dítě nad osmnáct let, o něž – byť třeba jen velmi přechodně a krátce – pečovali vlastní rodiče.

(*Příběh kriminálního rady*, 1971: 51)

A. Kovalčík dokazuje symboličnost totalitní vlády v chování rady Heumanna, který „se při vraždě Vikiho ujal v demokratickém systému vlády naprosto neslučitelných rolí a stal se synovým vyšetřovatelem, prokurátorem, soudcem i katem, a dokonce převzal i úlohu imaginárního kněze, která zas ukázala jeho lidskou tvář. Nejslabší pozici v této struktuře rolí měl přízračně advokát“ (Kovalčík 2006: 144). Kovalčík popisuje další rysy totality: „Heumannovy brutální praktiky, nedemokratičnost, ignorace lidského soukromí (i u dospívajícího syna) či přísně utajovaný způsob vyšetřování mohou odkazovat i k příslušníkům české normalizační StB. Za zdánlivou zkreslenou kritikou poměrů v zemi kapitalistické části Evropy se tak rafinovaně skrývá kritika poměrů domácích“ (Kovalčík 2006: 145).

V *Nebožtících na bále* autor předkládá zcela konkrétní historický časoprostor. Ten však mystifikuje tím, že odkazuje k jiné době. Děj humoresky Fuks zasazuje do českého města před první světovou válkou, jejíž blížící se počátek je signalizován. Bohuslav Hoffmann upozornil na skutečné téma ukryté ve Fuksově textu, které poukazuje na současný vládnoucí systém. „Skutečné, základní téma díla – záměna pravdy za lež, respektive živých za mrtvé, absurdní uznání za realitu, za pravdu toho, co za ni bylo úředně stvrzeno, byť skutečnost byla diametrálně jiná – se každému přemýšlivému a pozornému čtenáři vybaví. Fuks si zde zahrál svou oblíbenou groteskně absurdní hru nejen s tématem, ale i se čtenářem

a politickou cenzurou. Nebožtíci na bále jsou absurdním Antipoučením z krizového vývoje“ (Hoffmann 1990: 183).

Znejasňování a mystifikaci můžeme označit za tradiční postup užívaný autorem při výstavbě prozaických děl. Tento princip vyžaduje od čtenáře pozorné čtení a ostražitost, připravenost na skutečnost, že to, co jsme považovali za „pravdivé“ a skutečné v rámci literární fikce, podstatné pro příběh, se může náhle změnit. Tímto postupem realizovaným v prózách je upozorněno na vícero způsobů čtení a na neustálou potřebu aktualizace nabízených informací. Čtenář těmto postupům časem přivyká, naučí se s nimi nakládat.

2.3.2 Publicistické příspěvky představují texty kratšího rozsahu, jejichž dominantou je jazyková rovina. V ní autor uskutečňuje mystifikační a znejasňující strategie. Spíše než mystifikováním se Fuksova publicistika vyznačuje rysy znejasňování a znejist'ování, které jsou realizovány prostřednictvím opakování.

Opakování stejných či podobných jazykových prostředků a užívání výčtů slouží k zaplnění textu. Maskuje autorův záměr nesdělít nic konkrétního, zůstat na povrchu prostého sdělení a neprozradit nic ze svých opravdových myšlenek. Opakováním stejných či obdobných jazykových prvků a výčtů autor také bere čtenářům jistotu, zda své výroky myslí vážně. Na rozdíl od opakování jazykových jednotek v 60. letech, které autor v textech užíval za účelem dokonalého vystižení jejich problematiky, směřuje toto opakování v 70. letech k vyvolání pochybností, nejistot, ambivalentního pocitu.

Co všechno bylo za těch třicet let vykonáno! Budování nových továren a přehrad, mechanizace, moderní technologie, výstavba nových sídlišť, ba celých měst, obchodní sítě, služby obyvatelstvu, růst sociálního a důchodového zabezpečení, rozvoj zdravotnictví a školství od jeslí, škol mateřských až po vysoké, péče o zaměstnanou ženu a pracující dorost, zkrácení pracovní doby, rozvoj výroby zemědělské, výstavba silnic, železnic a dopravy vůbec, rozvoj turistiky včetně zahraniční, tělesné výchovy a sportu – vůbec nevídaný vzestup životní úrovně všech pracujících (a nejen vyvolených vrstev) v městech i na venkově, vybavenost domácností a bezpočet dalších věcí.

(Vývoj a úkoly české socialistické literatury, 1975: 83)

Jde nám o člověka, o člověka naší doby. A nejde nám jenom o jeho obraz – jde nám, a to především, o jeho výchovu, jeho růst, o plný a bohatý život, o jeho lidské zrání. Je velkou, skutečně nesmírnou předností socialistické kultury, jejím humanistickým posláním, že tento zřetel stavěla vždy na první místo.

(O potřebě branné tematiky, 1978: 12–13)

Obdobu syžetové mystifikace užívá Fuks také v textech publicistického charakteru. Tento typ znejasňování je realizován odpovídáním na otázky v obecné rovině či zaváděním odpovědi k jinému tématu, odkloněním od zadaného předmětu hovoru. Odpovědi však spisovatel naplní ideologickými frázemi, a tak mu nemůže cenzura nic vytknout. Záměrně se nedostává ke konkrétní odpovědi na položenou otázku. Převádí téma na obecnou rovinu, vytváří prostor k úniku a také pro čtenářovu samostatnou interpretaci.

Na otázku „Co soudíte o tak zvaném novém románu?“ časopisu *Orientace* (1967) stáčí Fuks odpověď k atributům tohoto literárního útvaru, vyhýbaje se tak vlastnímu úsudku.

Nový román – to v onom současném „volání po něm“ lze slyšet – má být oproštěn od starých retardací a prodlev, může pracovat i se zkratkou, ale jen pokud je to možné, když má být zachycena epocha, širší celky a souvislosti, pak nelze vždy užít zkratek. Epizody musí mít skutečný význam a musí být čtivé. A i v dnešním románu se nesmí zapomínat na skvělou hodnotu, vydobytou vývojem, totiž na prokomponovanost, vzájemnou souvztažnost všeho, promyšlenost částí i z hlediska kompozice. Románem není literární útvar jen proto, že je „velký“, „rozsáhlý“. Velký útvar může být i „složený“ z řady několika souvisejících novel, ale to není román ve smyslu, jak si rozumíme. Nuže, román se neztratil a dnes se po něm volá.

(Anketa o novém románu, 1967: 21)

V anketě *Literárního měsíčníku* (1975) odpovídá na otázku „*Jak sám chcete svou tvorbou k naplnění těchto [socialistických] cílů přispět?*“ v tak obecné rovině, že o svém osobním přispění nic konkrétního neříká. Zároveň ale zmiňuje vše, co chce „režim slyšet“. Sobě jako spisovateli přisuzuje atributy autora loajálního k socialistickému zřízení a užívá socialistických frází. Cenzura mu nemůže nic vytknout, ačkoliv na položenou otázku vůbec neodpověděl.

Spisovatel, který cítí se svou rodnou zemí a s jejím lidem, který je jedním z tohoto lidu, který má úctu k práci družstevníků na venkově, dělníků v továrnách i vědců, který je v hloubce duše skromný jako skutečný tvůrce – umělec, nemůže nikdy dělat nic jiného, než svou tvorbou co nejvážněji, nejrozsáhleji a nejodpovědněji pomáhat k splnění hlavního úkolu a cíle dnešní socialistické literatury a prostřednictvím či způsobem této tvorby i k dalšímu budování a rozkvětu země.

(Vývoj a úkoly české socialistické literatury, 1975: 83)

V 70. letech se v autorových publicistických příspěvcích vyskytují obecně přijímané pravdy, tvrzení, kterými je vyjadřována podpora socialistickému zřízení a myšlenkám míru.

Hrdinství milionů bezejmenných vojáků na východní frontě, té prosté lidské masy, která za cenu nejtrpčích obětí porazila nepřítele, bylo sovětskou poválečnou literaturou i uměním výtvarným ztvárňováno a vyzdvihováno a v našich myslích žilo jako trvalá konstantní hodnota.

(Červený praporek na mapě mého života, 1972: 6)

Úspěchy třicetiletého socialistického budování, celý dnešní náš život zastihuje dokonce i nám, pamětníkům, někdejší strádání, bídu, fašismus a válku, avšak přese všechno je vskutku moudrou a naléhavou pravdou, že na to zapomínat nemáme a nesmíme.

(Několik vzpomínek po třiceti letech, 1975: 5)

Obecná tvrzení se objevují ve Fuksově publicistice i v 80. letech.

Člověk se rád bojí. Rád „zakouší“ nezvyklé děje, tajemnosti, rád je napínán.

(O stylu, hororu a ironii, 1984: 4)

Je téměř jisté, že se člověk během svého života s takovými lidmi [s nimiž se může podělit o své představy] setká. Setkávám se s nimi i já. Podělit se o své představy, zážitky a dojmy je vždy milé. Jako by se tímto podělením vaše představy, zážitky a dojmy ještě prohloubily, zintenzívněly, zkrásněly, jako by se tím pak ještě víc obohatilo naše nitro.

(O stylu, hororu a ironii, 1984: 4)

Obecnost odpovědí souvisí s autorovou tendencí vyhýbat se osobní rovině, kterou můžeme sledovat například v odpovědi ve *Vánoční anketě* časopisu *Práce* (1973). Na otázku „*Co si přejete do nového roku?*“ neuvádí Fuks žádné osobní přání, pracovní cíle do dalšího roku.

Aby tak dobře a záslužně, jako dosud, pracoval Český literární fond a stejně tak i mé mateřské nakladatelství Čs. spisovatel a Svaz českých spisovatelů. Jejich práce – věřte – je odpovědná a není lehká. Lehce se to konstatuje, bezmála s příchutí fráze. Ale mnoho úsilí, vypětí, soustředění, rozvahy a osobních obětí příslušných pracovníků je za tím. Přeji zdraví, sílu a úspěchy nám všem. Vůbec všem poctivým a svědomitým lidem.

(Vánoční anketa, 1973: 6)

V *Tvorbě* (1977) na anketní otázky „*Jaký přínos dalo vaší tvorbě ideové působení Svazu? Jakým směrem by se měla – podle vašeho názoru – práce SČS v budoucnu prohloubit a čím obohatit?*“ odpovídá spisovatel následovně:

Řekl bych to stručně a bez nadsázek. Protože žádný jedinec nežije izolován od svého životního prostředí, protože každý jedinec je zároveň součástí nějakého celku, protože vliv vnějších činitelů, k nimž v první řadě patří společnost, odjakživa existoval (už před prvobytně pospolnou společností), a jak každá sociologie a psychologie doloží, existuje stále, bylo by asi zruďnou výjimkou, kdybych stál jako člen Svazu mimo jeho působení. Navíc třeba uvážit, co znamená pro člena uměleckého svazu jeho mateřská organizace. Svaz je jednou takovou velmi významnou mateřskou organizací (je jí například i mateřské nakladatelství). A už podle adjektiva „mateřská“ je naznačeno, že má jít o působení blahodárné. V souvislosti s dnešní zostřenou situací na kulturních frontách rozděleného světa, v němž musíme žít – tedy právě v této době – je třeba náležitě rozlišit „vliv“ anebo „působení“ Svazu od takových kvalit, jakými jsou „diktát“, „donucování“ anebo „nátlak“. V tomto směru ani dříve, ani teď Svaz nepracoval a nepracuje. Svaz nenutí své členy, aby psali to či ono tím či oním způsobem. Sám socialistický realismus není žádné strnulé dogma. Jeho území tvoří nesmírně široká a pestrá paleta barev a žánrů. Je-li metodou, je to metoda usilující o tvůrčí akt hluboce a nanejvýš umělecky postihující skutečnost, myšlenky a ideje, které jak v historii, tak v současnosti i budoucnosti (zde např. SF) mají co říci dnešnímu člověku, ať žije v socialistickém nebo kapitalistickém státě. „Má mu co říci“ v tom smyslu, aby viděl jasnou, humánní a šťastnou perspektivu, kterou může mít a má lidstvo před sebou, a aby i sám ve svém osobním soukromém životě byl povzbuzen a obohacen,

a zároveň i **dost silný přemáhat překážky, svízele a zklamání, které – jak známo – život vždycky přinášel a přináší.** To vše jsou pokrokové a optimistické ideje. V tomto směru na mne Svaz vždycky působil a působí. Na sjezdu Svazu, který bude mimo jiné i bilancovat svou dosavadní tvůrčí práci, ukáží jednotlivé příspěvky a diskuse nejen další tendence, ale i další možnosti, jak budoucnou práci Svazu ještě dále prohlubovat a rozvíjet.

(Anketa, 1977: 9)

Autorova odpověď přes svůj rozsah nezodpovídá položené otázce. První otázku probírá zešíroka, je totiž aplikovatelná na kohokoliv. Klade důraz na potřebu jedince patřit do kolektivu. Fuks popírá, že by Svaz českých spisovatelů svým členům cokoliv diktoval, ale netvrdí ani opak. Zároveň neuvádí žádný konkrétní přínos svazových idejí pro svou tvorbu. Na druhou otázku odpovídá oklikou – další směr práce se ukáže až na základě přednesených příspěvků.

Na obecné rovině zůstává autorovo přání Svazu českých spisovatelů z roku 1989.

Přeji Svazu, nám všem, aby Svaz žil duchem odpovědné tvůrčí práce, uvážlivosti a moudrosti, aby to byl Svaz radostný pro všechny členy, kteří si toho zaslouhují. Aby si vážil nejen minulosti, ale i přítomnosti. Ale samozřejmě i myšlenky míru, který si všichni vroucně přejeme.

(Uvážlivost a moudrost, 1989: 1)

L. Fuks se vyhýbá konkrétním úvahám i jménům, a tak na položené otázky odpovídá následovně:

Které umělecké dílo vás v posledním době nejvíce upoutalo?

Ze současné české prózy – abych mluvil za svou oblast – a z poezie – je to celá řada děl, v nichž by volba jediného byla těžká. Každé z těchto děl je jedinečné a nesrovnatelné. Každé z nich mě zaujalo jiným způsobem.

(Vánoční anketa, 1973: 6)

Nebude tento váš rozpracovaný román [Vévodkyně a kuchařka] krokem do třetí etapy?

Možná... Sám to nechci rozhodovat...ale je to zajímavý názor a možná tomu tak skutečně je.

(Mezi realitou a světem snů, 1980: 6)

Jako další prostředek mystifikace a znejasňování slouží odvádění pozornosti k něčemu jinému, co je vzhledem k danému tématu nepodstatné. Například v reportáži *Člověk mezi ocelí* (1974), v níž popisuje budování Východoslovenských železáren, líčí své setkání s místními herci a návštěvu restaurace, jež nejsou pro reportáž podstatné. Odvádí čtenářovu pozornost od tématu budování a popisu železářny tím, že zavádí do textu osobní subjekt a vlastní prožitky. Dociluje toho, že i dobový čtenář mohl v těchto textech tušit ironii a frašku.

Navštívil místo, „kde se dělalo výtečné jídlo – živáňská – v takových železných (vlastně ocelových) kleštích, zakončených miskou a pokličkou, a peklo se kuře. Ty železné kleště na živáňskou mě ucarovaly. Do misky se může dát maso, slanina, cibule, případně brambor, zmáčkne se to, šťávu z toho žlábkem vyléváme na talíř či chleba, všechno – i vůně zůstane v tom, a v duchu jsem si říkal, že bych si taky takové kleště tady někde mohl koupit.“

(Člověk mezi ocelí, 1974: 50)

Zmíněná restaurace VSŽ je zařízena se stejným vkusem jako místnosti podnikového ředitelství. Je tu absolutní pořádek, čistota a klid a vynikající obsluha. A ovšem – výtečná, hodnotná, bezvadně upravená jídla, z nichž mi nejvíce chutnaly moučníky.

(Člověk mezi ocelí, 1974: 51)

Pozornost zavádí jinam také tak, že se v odpovědích věnuje položené otázce jen okrajově a uhýbá od tématu.

V mnoha vašich knihách hraje roli strach, obavy způsobené přítomným zlem. Čeho se nejvíce obáváte dnes?

Abych to zodpověděl s vyčerpávající stručností a postupně. Strach hraje skutečně roli v mnoha mých knihách. Je to dáno jejich obsahem, vždyť mnohé čerpají z doby nacistické okupace, z pronásledování židovských spolužáků a občanů, s nimiž jsem cítil. [...] Co vlastně strach je? Rozhodně je to jev nežádoucí a rušivý. Ale připomeňme si napřed něco kladného, co by v této odpovědi nemělo chybět. Strach může být i příjemný. Mnoho lidí se rádo bojí. Milují hrůzostrašné historiky, napětí z otřásajícího tajemna, horory. Úspěch měly filmy Hitchcockovy, velký úspěch sklídil například i americký film R. Polanského Ples upírů a podobný český film na podobné téma. [...] Se strachem se v životě setká každý člověk. Na širším světě není bytosti, která by se nikdy nebála, se strachem nepotýkala a strach nikdy nepoznala. [...] Strach je opravdu skutečná, řekněme destruktivní tíha. [...] Tento prazvláštní druh strachu z nekonečného prostoru a času může obnášet v některých případech i hrůzu z toho, že jsme ve vesmíru sami, anebo naopak strach, že ve vesmíru nejsme sami. A tento strach, strach už patologický, obnáší i strach z konce světa.

(Příštích sto a tisíc let, 1991: 5)

V ukázce z rozhovoru pro *Mladý svět* je patrné, jak musel tazatel klást otázku několikrát a s obměnou, aby se dočkal relevantní odpovědi.

Pociťoval jste sedmdesátá léta jako omezení vaší tvůrčí činnosti?

Pročítám-li recenze svých knih, ať domácí či zahraniční, všude se píše o tom, že mi jde výrazně o humanitární cíle. To bylo vždycky to, co mě hnalo ke psaní.

Zeptal bych se takhle, napsal byste za normálních okolností Návrat z žitného pole o roce 1948 či Křišťálový pantoflíček o Juliu Fučíkovi?

[Věnuje se obsahu knihy Křišťálový pantoflíček.] A do toho přišla paní Roučková, sestra Julia Fučíka, a podle jejího vyprávění jsem to napsal. A končil jsem jeho maturitou. Tam není o politice vůbec nic.

Musí se ptát ještě jednou: Nechal jste si to téma vnutit, nebo ne? Napsal byste takovou knihu za normálních okolností?

Já jsem si tu knihu vlastně vnutit nenechal. Mě zajímalo to jeho dětství.

(Literatura jako způsob poznání, 1993: 56)

Fuks ve svých publicistických textech užívá obecných frází a výčtů, které čtenářům předkládá jako pravdivé. Podává je s tak přesvědčivým nadšením, že vyvolává nedůvěru v jeho opravdovost. Čtenář tak pochybuje, zda svá tvrzení autor myslí vážně, nebo zda si dělá

legraci. Opakování stejných slov, frází i výčtů banalit týkajících se přínosů socialismu apod. ve čtenáři vzbuzuje nejistotu a navozuje domněnku, zda si autor nemyslí pravý opak. Pravdivost svých explicitních a přesných vyjádření sám autor nepopírá a nevyvrací, a proto je jejich pravdivost a nepravdivost pouze našimi dohady. K mystifikaci v nebeletristických textech podotýká L. Merhaut následující: „Čtenář tak byl i v těchto textech nejednou vystaven pochybám, zda jde o výraz upřímnosti, nebo o zamlžující hru, obnažuje-li se před ním autorova touha po vlastním uplatnění, či jeho (ne)vědomá hravá vyšinutost“ (Merhaut 1994a: 7).

Podobně jako v prózách mystifikuje autor v pamětech. Mystifikaci v memoárech vymezují na základě termínů L. Lederbuchové užitě pro mystifikaci v beletrii.

Mystifikování a znejasňování prostřednictvím opakování v jazykové rovině je charakteristickým postupem, jenž se objevuje ve Fuksově autobiografii. Autor se ve vzpomínkách vrací k zážitkům z cest, jejichž prostřednictvím odvádí pozornost od své osoby a tvorby. Do detailů popisuje průběh zahraničních pobytů. Vyjmenovává, co všechno viděl a jaké pokrmy ochutnal. Často o navštívených místech vede odborné výklady.

Středem antického Říma bylo pověstné Forum Romanum, náměstí, kde se odbyval veřejný i politický život, fórum, které je dnes památkovou rezervací prvního řádu. Stojí tam zbytky antických mramorových sloupů a rudimenty oblouků a zdiva, mezi tím vedou novodobé chodníčky pro návštěvníky a jejich prohlídku, což dobře stačí, i když se samozřejmě mezi jednotlivé „exponáty“ vstupovat nedá. Rozhoduje celkový dojem. Jsou to památky několik tisíciletí staré.

(Moje zrcadlo, 1995: 135)

Dále Fuks opakovaně připomíná úspěšnost svých knih. Je příznačné, že prezentuje jen kladné ohlasy díla, záporné zamlčuje nebo spíše přechází bez povšimnutí. Na následujících ukázkách můžeme porovnat kladné hodnocení románu *Myši Natálie Mooshabrové* v úryvku z recenze Miloše Pohorského, který Fuks citoval v pamětech, s negativně laděnými postřehy Vladimíra Dostála a Štěpána Vlašína.

Je třeba číst tu knihu pozorně, nechat se unést jejím rytmem a klidným tempem a její důmyslnou kompozicí i stylistickým mistrovstvím, jejími návratnými motivy, dovedenými až do perpetuum mobile stereotypu, její skladebnou melodií a sugestivní intonací. Je vybudována jako hudební dílo s pointovou koncovkou snad nečekanou, ale logickou a jedinečnou. (Miloš Pohorský)

(Moje zrcadlo, 1995: 307)

Překvapilo nás to [rozuzlení románu]? Překvapilo, co bychom lhali. Důmyslnost náznakových strašáků a dezorientačních ukazatelů neselhala ani jednou, ale konečná deflorace tajemství přesto neodpovídá vynaložené intelektuální energii. Proto nás spisovatel napínal a uspával, aby nakonec odměnil tak prázdným, neosvíceným efektem? Zvrácenou pohádkou o nepřejícnosti diktátorské moci, odporující veškeré moderní zkušenosti? Rozuzlením, které nesmíte nikomu prozradit, aby z četby vůbec něco měl? Fuksův příběh je plný pastí a umrlčiny, nenese v sobě víc myšlenkové potence

než obyčejná detektivka, a sotvakoho zláká, aby si jej podruhé přečetl mezi řádky a dodatečně zaregistroval všechny signály, kolem kterých autor téměř exaktně vodil za nos.

(Dostál 1987: 88)

Snad jen dvě práce lze označit za vyslovenou prohru, Myši Natálie Mooshabrové (1970) a Oslovení z tmy (1972) – a to věru z devíti knih není špatný výsledek. [...] Závěr [Myši Natálie Mooshabrové], vnášející jasno do temných koutů příběhu, překvapil nepřesvědčivostí, křečovitou chtěností, kaširovaností odhaleného tajemství.

(Vlašín 1973: 8)

Citováním z kladných recenzí sugeruje čtenářům názor, že byl opravdu velice uznávaným autorem, kterému kritika nikdy nic nevyčetla.

Podobně jako v některých svých prózách Fuks mystifikuje prostřednictvím vypravěčského postupu. V memoárech vypráví v první osobě. Stává se autobiografickým vypravěčem, který si může vybrat, co ze svého života do své knihy vpustí. A také tak činí. Na ústředního hrdinu, tedy na sebe samého, nabízí pouze vnější pohled. Nedojde k demystifikaci, neodhalí své já v komplexním autoportrétu.

V pamětech se objevuje také syžetová mystifikace, která je realizována pomocí falešných stop, jež autor klade v podobě opakování motivů. Autor užívá falešných dějových motivů. Ty nejsou klamavé ve své nepravdivosti (pokud můžeme autorovi všechny jeho zážitky věřit), ale ve své nepodstatnosti. Fuks tak odvádí pozornost od zásadních momentů osobního života i literární tvorby. Zmiňuje opět zkušenosti s utrpením spolužáků, více se rozepisuje o době, kdy začal psát. Ačkoliv jsou jeho paměti přesycené informacemi, neříká nic podstatného. Uvádí životní fakta, která nevysvětluje a nekomentuje, vyhýbá se analyzování.

Tuto strategii uplatnil například v kapitole věnované návštěvě Itálie (strany 127–149). Detailně popisuje, co viděl a kde všude byl. Několikrát zmiňuje přítelkyni Giulianu Limiti, která se stala jeho chotí. Na rozdíl od všech krás Itálie této ženě věnuje jen stručnou charakteristiku.

Do Itálie mě pozvala v roce 1964 za svého pobytu v Praze paní dr. Giuliana Limiti z Říma. Byla to vlídná, iniciativní a obětavá bytost. A ovšem velmi vzdělaná. Na římské univerzitě byla asistentkou profesora Luigi Volpicelliho, vedoucího katedry pedagogiky, později se stala profesorkou tamtéž. Vědecky se zabývala jmenovitě naším J. A. Komenským, který mi byl blízký vlivem mého vzácného profesora na filozofické fakultě Josefa Heidricha, komeniologa evropského formátu. Mimoto v oné době působila paní Limiti i v poslanecké sněmovně.

(Moje zrcadlo, 1995: 127)

Sám autor sňatek s touto dámou v memoárech nezmiňuje. Informaci o jeho manželství uvádí až J. Tušl ve svém Intermezzu (na straně 394). Důvody uzavření sňatku a následného odloučení Fuks nikdy nevysvětlil.

Po vzoru některých postav ze svých knih autor sám sebe ve vzpomínkové knize zakuklil. Prozrazuje jen některé skutečnosti ze svého života, ale ani ty nijak nekomentuje. Nesděljuje, co by sdělit mohl, nevysvětluje, na co byli jeho čtenáři zvědaví. Vyhnul se komentování své sexuální orientace, nepodařeného sňatku, vycházení s režimem a jeho obcházení. Neposkytl klíč k demystifikování. Znejasňování a zamlčování Fuksovi vytýkal i J. Tušl; vyjádřil se k nim v jedné ze svých vložených pasáží. „K tomuto Intermezzu však patří ještě jedna poznámka. Nad textem ‚paměti‘ jsme při jejich vzniku vedli s Ladislavem nekonečné spory. Vytýkal jsem mu, že to či ono opomněl, či dokonce zamlčel. Nechtěl jsem se smířit s tím, že ‚přechází‘ dlouhé dvacetiletí tzv. normalizace po okupaci v roce 1968, postrádal jsem v rukopise zmínky o jeho střetech s mocnými, o nichž jsem věděl, chyběl mi i Fuksův osobní pohled na společenský a politický vývoj v různých obdobích jeho života. Ale jen výjimečně se mi podařilo přesvědčit ho o své pravdě a přimět ho, aby tu či onu pasáž rozšířil, případně přepracoval. Bránil se stále stejnými argumenty: ‚Ze svého života uvádím pouze to, co považuji za podstatné ve vztahu ke své literární práci, ke svým knihám. Dále všechno, co utvářelo mou osobnost a snad i záležitosti, události a děje příjemné, na něž rád vzpomínám. Nechtěj po mně, abych hodnotil dějiny nebo snad dokonce soudil lidi. Toto právo přísluší pouze Bohu. Nejplněji jsem obsažen jen a jen ve svých knihách. Bude-li je někdo číst za sto let, nebude ho zajímat, jaký jsem byl já. Pokud ano, tak si mě stvoří z toho, co si přečetl““ (Tušl 1995: 396–397).

J. Tušl prezentuje osobnost L. Fukse jako herce se sklonem ke klaunství a gagu. „Potrpěl si také na různé ‚hry‘, které jsem s ním musel hrát, protože je považoval za legrační. Jedna z nich byla hra ‚na šest prstů‘. Každý, kdo nám byl sympatický a tudíž ‚patřil k nám‘, měl podle Ládi na pravé ruce šest prstů. Je jasné, že ‚šestiprstí‘ jsme byli především my dva. A tak se stávalo, že jsme seděli třeba v ředitelně gymnázia s našimi hostitelkami (většinou jsme se setkávali s plně feminizovaným profesorským sborem, v němž výjimkou byl jen tělocvikář) a Láďa najednou přerušil rozhovor, obrátil se na mě a řekl: ‚Ještě že je paní ředitelka normální a nemá šest prstů jako ty, chudičko‘ a pokračoval jakoby nic v konverzaci. Když to udělal podruhé, začaly si profesorky nenápadně prohlížet mou pravičku a při třetím konstatování, že ‚ani jedna z dam patrně nemá šest prstů‘ viditelně znervózněly. Já jsem ale bezpečně věděl, že se ve škole v žádném případě nezdržíme, odmítneme i nabídnutou kávu a co nejrychleji se rozloučíme“ (Tušl 1995: 193). Na základě tohoto a i jiných svědectví můžeme usuzovat, že Ladislav Fuks byl mystifikátorem se sklonem hrát se svým okolím hry i v osobním životě.

Přítomnost postupu znejasňování a mystifikace v autorových publicistických textech nelze pojmenovat se stejnou určitostí jako v beletrii. Z těchto textů si čtenář odnáší pocit nedůvěry ve sdělené, nejistoty, zda to, co je předkládáno vážně a jako pravdivé, je tak skutečně myšleno. Na základě Fuksovy obliby mystifikační strategie užívané v próze lze usuzovat, že tohoto principu užíval i v publicistice. Tento předpoklad umožňuje číst autorovy příspěvky s možností interpretovat jejich sdělení jako snahu vyhnout se konfliktům, vyhovět cenzuře a zároveň ji pomocí „hry“ oklamat; tedy jako budování obranné strategie. V pamětech postupuje podobně jako v beletrii, mystifikace je zde ovšem pro čtenáře snadněji odhalitelná než v publicistické tvorbě. Prostřednictvím mystifikace v memoárech vytvořil falešný autoportrét, respektive takový obraz, jež chtěl sám čtenářům předložit.

2.4 Rozpornost

Autorovy texty se vyznačují rysem rozpornosti, který se v beletristických dílech naplňuje především záměnou fikce a skutečnosti, jejich míšením a prolínáním, ale také postupem opakování. Rozpornosti v publicistice je dosahováno opakováním, výčty a nesouladem mezi formou, stylem a obsahem. V pamětech spisovatel podává informace o své osobě tak, že působí paradoxně až absurdně.

Postupem rozpornosti ve Fuksových dílech se zabýval L. Merhaut, který o něm píše: „Opakování ústí v princip rozpornosti a vnitřního napětí reality, skutečností v textu i jeho stavebních prvků. Je především důsledkem konfrontace jedince a způsobu jeho myšlení s dobou, společenstvím. Z rozporů se rodí nové momenty, významová struktura, stejně jako dynamický charakter poznání“ (Mehaut 1989: 398).

2.4.1 V beletristických dílech se rozpornost uplatňuje prostřednictvím záměny fikce a skutečnosti ve světě literárních postav. Fikce²⁶ má v autorových prózách různou podobu. První typ fikce je prezentován zvláštním světem, který si utvářejí postavy a který se mísí s jejich reálným světem.

Ve *Variacích pro temnou strunu* si Michal vytváří vlastní fikční svět, v němž k němu promlouvá např. zesnulá vídeňská babička (z obrazu), porcelánová panenka. V tomto světě cítí porozumění, kterého se mu nedostává ve světě reálném, v jeho rodině.

Po minutě ticha, provázeného vzlykotem tanečnice a skučením medvěda, kteří se chvěli v koutě za starým ruským svícem, nicméně je bylo vidět, babička ve zlatém rámu na zdi se probudila. Doopravdy spala. To chrastění a řinčení musila dělat ze sna, asi se jí něco zdálo.

(Variace pro temnou strunu, 1989: 53–54)

Chtěl jsem jí všechno, co jsem měl na srdci, vyložit, vyříkat a tajně jsem věřil a doufal, že mi něco řekne. Zdvíhl jsem k ní oči jako k nebi, ale zčistajasna mě předešla. „Něco se tuhle v tomto pokoji dělo,“ řekla vídeňským dialektem, „ani nevím co. Ale zato jsem se dozvěděla, že půjde do veřejné školy.“ Skoro jsem zatajil dech. Tak ona už tohle věděla. Chtěl jsem se zeptat, kdo jí to řekl, ale předešla mě zase. „Ta se smetákem si to tady dneska povídala,“ pozorně na mě shlédla „kdy do té školy půjde. Den, měsíc a rok.“

(Variace pro temnou strunu, 1989: 61)

Dětská fantazie a vytváření vlastního fikčního světa se objevují také v románu *Pasáček z doliny*. Pasáček rozmlouvá se svým stádem, jež personifikuje, stejně jako svatý obrázek, kolem něhož žene svěřence, o něj se stará. Žije napůl ve světě

²⁶ Fikcí v této kapitole užívám jako pojem fikce v rámci fikčních světů próz.

pohádek a ve světě skutečném. Nikdo ho nenaučil rozlišovat svět reálný od světa fantazie.

Pasáček měl smutné oči, ale teď, když to řekl vzhůru k větvi, už ne tak smutné. Pohlédl na stádo, které čekalo před ním na luční cestě, Rabka a Strakatá se ještě trochu pásly, Veliká si lehla a pasáček si na chvíli sedl před strom. Byl tam už stín, ale na ves dole svítilo podvečerní slunce. A pasáček si vzpomněl na ty ze vsi, kteří chodí do školy. A vzpomněl si na Štefana. „Pamatuješ na Štefana?“ řekl vzhůru k větvi, „pamatuješ?“ Chvilí pozoroval anděla a pak kývl. „Pamatuješ. Štefan se tu jednou topil. Táhle,“ ukázal na druhý břeh potoka ke kamenitému místu. [...]

(Pasáček z doliny, 1986: 22)

Pasáček věří dědovým povídkám natolik, že je při setkání s banderovci přesvědčen o tom, že se setkal s králem skřítků a jeho písařem.²⁷

Nejprve si v tom strašném strachu myslel, že se mu to zdá. Jednou se mu o takovém trpaslíku zdálo. [...] A pak slyšel nad sebou, ve větvích jedle, zpívat nějakého ptáka a náhle pochopil, že se mu to nezdá, náhle zmizel i jeho strach a poznal, že před ním je skutečný král skřítků. „Má zelenou čapku,“ svítilo mu, „a ten kabát... vždyť to je asi ten mundúr, jak říkal děd... jak to jen říkal... má barvu země jako ta, co skrývá jeho poklady...“

(Pasáček z doliny, 1986: 130)

Ondru Babniče pasáček vnímá jako vodníka, který je podobný rybě a žije ve vodním království.

A pasáček viděl, že má obrovské oči, tak obrovské, že je má až na čele, a tak široká ústa, že je má až k uším a že je otvírá a zavírá jako ryba. A že má v ruce nějaké šídlo a to, co má na klíně a visí mu dolů, je síť.

(Pasáček z doliny, 1986: 164–165)

Hlava se mu příjemně točila, cítil lehkost, bylo mu, jako by se vznášel, a zas náhle nevěděl, co kde je, kde je les, kde skalky, kde cesta, točil se s ním rybník, břehy, ale pak pojednou vyndal ruku z vody. Poznal, že se blíží k břehu. K břehu, plnému hustých kapradin a lopuchů, na kraj lesa, k dvorku a mechové chaloupce, k té rybářově chýši, a užasle vypískl: „Ale vždyť my jedeme k chýši! My jedeme k chýši! Vždyť přece... oni nebydlí v chýši. Vždyť přece... oni bydlí tu. Tu...“ ukázal prstem z loďky dolů, dolů do vody... a mužik se jen tiše zasmál a mávl veslem. Pak přirazil loďku ke kameni a strašlivě zakrákal a z kamene skočilo do vody hejno zelených žab.

(Pasáček z doliny, 1986: 172–173)

Další typ fikce souvisí s duševním rozpoložením postav: jsou to jejich představy a halucinace.

Pana Mundstocka provází stín Mon, jeho druh a partner v rozhovoru od té doby, kdy byl zbaven pracovního místa kvůli neárijskému původu a byl i různými zákazy vyčleněn ze společnosti (Mon, v překladu „Můj“, byl vydělen z pana Mundstocka jako díl jeho

²⁷ A. Kovalčík k pasáčkově fantazii podotýká: „Banderovce ukryté v lese, kam chodí pást, vnímá jako dobrosrdečné skřítky, kteří mu na základě vyslovení pohádkového zaříkadla dají poklad. Pasáček, věrný své charakteristice, ho chce rozdat svým blízkým. Do vesnice však z polí přinese jen starou nevybuchlou minu z války. I z toho je patrné, jak svět zla svým bezelstným vnímáním proměňuje v pohádkové dobro“ (Kovalčík 2006: 39).

duchovní bytosti, aby zaplnil jeho drtivou samotu a vytěsnil z ní absolutní pocit nejistoty a ohrožení). Pan Mundstock musí brát léky pro zklidnění.

Všecek rozrušen nese sáčky za závěs, kde má jakýsi kuchyňský kout, a myslí si, ještě dobře, že ten Mon tak snadno odešel, alespoň mě nebude trápit, ale pak ho spatří stát opodál. Moc daleko nedošel, myslí si, chce mě trápit. A dělá, že ho nevidí.

„Uvaříme,“ kývne tvorovi, jenž ho zvědavě pozoruje, „dnes budeme hodovat,“ a ukáže mu papírové sáčky. Otře se mu o nohu a odstoupí, ví proč. Aby na něho snad nekřičel, že se mu při vaření plete pod nohy. Najde kousek cibule a tuku a chce shánět dál, ale vtom promluví Mon.

– Že ho zase zvou, když tam byl včera, jak říká, zašeptá a ztichne.

(Pan Theodor Mundstock, 1963: 9–10)

Mon mizí ve chvíli, kdy jeho „majitel“ vymyslí metodu, která mu má pomoci přežít transport a následný pobyt v koncentračním táboře. V textu se vrací v okamžiku, kdy jeho pán umírá, ale jen v podobě svého vysloveného jména.

Pan Mundstock ve svých představách o transportu do koncentračního tábora vidí to, co mu pomůže přežít. Na základě představ vytváří „metodu“.

Pan Theodor Mundstock se dívá. Dívá se pozorně. Ale co vidí, to jeho pokojík není. To není kulatý stůl s křesílky, psací stůl s lampou, zrcadlo u okna, pohovka, která se navečer proměňuje v lůžko. Pan Theodor Mundstock se dívá pozorně a vidí – nádraží.

(Pan Theodor Mundstock, 1963: 106)

Ocitá se na nádraží, pozoruje dění a počínání odsouzených k transportu, sleduje jejich chyby, při nichž ztrácí síly.

Pan Mundstock poznává, že se musí vědět, jak kufr vzít.

Je to zvláštní, diví se, a přece pravda: lidé ani nevědí, jak se kufr berou. Kufr se musí držet pořádně. Držák uprostřed dlaně. Nesmí viset na prstech. Nemůže na dálku zjistit, jak pan Vorjahren kufr drží, ale zřejmě na prstech. Pak není divu, že nemůže dál. Prsty se přeškrtí a slábnou. A proto – vidí – je třeba mít i kapesník. [...] Tohle musí být kapesník silný, to dá rozum. A proto ještě lepší než kapesník je flanel.

(Pan Theodor Mundstock, 1963: 108)

Při nacvičování poprav jsou jeho představy natolik přesvědčivé, že skutečný příchod gestapa vnímáme jako pokračování těchto představ. Z nich nás vyvede až monolog sousedky Čížkové, která si o panu Mundstockovi pomyslí „Jak se drží, jak je pevný, jak je klidný a usměvavý, jako by u něho ani nebyla domovní prohlídka“ (1963: 170). Překračování hranic mezi realitou a představou je podobně volné jako v *Pasáčkovi z doliny*.

Také ve *Spalovači mrtvol* má pan Kopfrkingl vidiny. Zjeví se mu tulku z kláštera Mindoling, aby mu zvěstoval, že se stal novým dalajlámou. Kopfrkingl vede se svou představou hovory. Příběh končí tak, že je pak Kopfrkingl odvezen do „blázince“.

Další postavou s narušenou psychikou je Viki z *Příběhu kriminálního rady*. Víme o něm, že pojídá prášky na uklidnění. Prozrazuje o nich: „Prášky. Nesmírně silné, bezejmenné, je na nich vytlačeno jen písmeno R. Našel jsem je doma ještě po matce, vím, že je občas brala“ (1971: 139). Od dvanácté kapitoly se atmosféra mění. Viki užívá prášky pravidelně, svět kolem sebe často vnímá mlhavě, objevují se téměř halucinační představy.

V půl osmé už všichni seděli ve vyhřáté jídelně u stolu při vánoční hudbě a Viki, unavený, ale naprosto klidný, je vnímal jako zamlžené kostičky malých medvěďů.

(Příběh kriminálního rady, 1971: 156)

A pak se všichni v jídelně zvedli, odebrali se do pánského pokoje k vánočnímu stromku a Viki je vnímal jako malé medvědy, kráčející z jedné mlhy do druhé.

(Příběh kriminálního rady, 1971: 157)

Viki byl náhlou otázkou překvapen, ale vnímal jako v mlze a byl klidný. Připomněl si prázdninovou cestu s Barrym do Turecka, připomněl si Smyrnu a Istanbul a lehce se usmál.

(Příběh kriminálního rady, 1971: 160)

Vikimu tlučte prudce srdce, psychické vypětí je dáváno za vinu konfliktu s otcem. Až na konci poznáváme, že skutečnou příčinou nervových slabostí byla spáchaná vražda.

Třetí typ fikce představují vzpomínky protagonistů, jejichž prostřednictvím je dosahováno prolínání různých časových rovin. Postavy vzpomínají na minulost, znovu prožívají, co se stalo kdysi. Pomocí těchto prožitků je dosaženo rozostření a porušení hranice mezi skutečností a vzpomínkami.

Pan Mundstock znovu prožívá to, co se stalo dávno v minulosti.

Sedí na pohovce, podpírá se o kolena, hlavu v dlaních, a cítí, jako by se pokoj i tvor ztratili v mlze. Vidí třiatdvacetiletého mladíka česat si před zrcadlem černé vlasy, rovnat zelenou kravatu a kapesníček. Je téměř osm hodin, ale mladík má zřejmě dost času. Pak nechá klobouk na židli a jde. A on, pan Mundstock, vstane z pohovky a jde za ním jako za vlastním stínem. Kolem parku, Maislovou ulicí, kolem židovské radnice, synagogy.

(Pan Theodor Mundstock, 1963: 63)

V *Obrazu Martina Blaskowitze* se mísí dvě časové roviny – minulost se současností. Setkání Michala s Danielem Potockým se odehrává v současnosti. Michal hostu vypráví příběh svého dětství, příběh silného přátelství, které bylo přetřháno dějinnými událostmi, vnější mocí a předčasnou smrtí jeho kamaráda Martina. Vzpomínky tak vytvářejí ucelenou linii novely. Na konci příběhu Martinův obraz k příteli promlouvá a dochází k propojení obou časových vrstev.

A čím víc jsem se nořil a vpíjel do portrétu Martina Blaskowitze, před nímž jsem stál, tím více a jasněji jsem v naléhavých vzpomínkách slyšel jeho hlas a viděl jeho zrak, kterým na mne hledával, naposled ještě ve Stromovce, a náhle jsem shledal, jako bych se už nenořil a nevpíjel do jeho obrazu, do jeho nitra, do všech kapilár jeho bytosti, kterou jsem tak důvěrně znal... a náhle jsem pochopil, že to už nejsou vzpomínky, v nichž slyším jeho hlas, ale že to snad mluví on sám...

(Obraz Martina Blaskowitze, 2004: 127)

Obživení Martina v Michalově mysli a jeho hovor k němu přináší pointu a rozřešení.

„Nás oba vzkřísíš tím, co jedinečně přetrvává i smrt. Na to pamatuj, to si uchovej, to si chraň. Žádnou hodinu, Michale, už víc nepřivoláme zpátky. Ale co se stalo a zůstalo, to užívejme, dokud nepřijde večer, vzpomínáš, to je Goethe.“ [...] a já pochopil. Pochopil, že Martin Blaskowitz nezemřel, ale žije, žije ve mně a bude živ, dokud budu živ já.

(Obraz Martina Blaskowitze, 2004: 130)

Záměny fikce a reality uvnitř fikčního světa jednotlivých děl nám prozrazují, že postavy si často vytvářejí vlastní realitu a uvěří jí. Mnohdy jsou tyto záměny vypravěčem vedeny tak, že samotnému čtenáři chvíli trvá, než rozezná, co je a co není skutečnost odehrávající se v současnosti příběhu.

V románu *Myši Natálie Mooshabrové* Fuks postupuje tak, že nám fikci předkládá jako skutečnost a reálnou totožnost paní Mooshabrové prozrazuje až na samém závěru. K užití záměny fikce a skutečnosti v tomto románu poznamenává L. Merhaut následující: „Ze záměny fikce a reality vzniká napětí. Už na prvních stránkách čtenář objevuje rozporuplnosti, vidí, že autor vytváří svět založený na hlubším spojení pojmů, jež si odporují, svět paradoxní. Rozpornost se neomezuje jen na charakter navozené situace, čas a prostor, ale promítá se do celé výstavby textu. Projevy napětí (tajemnosti, fantastika, tabuizace tématu, kontrast hodnotových systémů a strachu, mezní situace), které jsou v textu projevem řádu obrazu, konfrontace mnohoznačnosti a zreálnění, střídají i jiné prvky uvolnění (stálost autorského pohledu a zejména závěrečné odhalení). Čtenář se dopracovává k poznání, že paradoxní rozpornost v díle není samoúčelná, že má svou logiku, byť jakkoli zvrácenou a absurdní (i když podivně nedůsledně a uvolněně, jako by ani nemířila do běžné reality). Z tohoto pohledu a jeho atmosféry vytěžil autor množství možností a cest k sdělení a utváření smyslu, vyplívajících z pohybu principů výstavby, k naznačení, jak chápat linii scén, epizod, obrazů, svět motivů a postav“ (Merhaut 1989: 405).

Záměna pravdy za lež je tematizována v humoresce *Nebožtíci na bále* prostřednictvím záměny mrtvých za živé, již podle B. Hoffmanna autor dosáhl toho, že byla považována „absurdní uznání za realitu, za pravdu toho, co za ni bylo vyhlášeno a co bylo úředně stvrzeno“ (Hoffmann 1990: 183).

Pomocí rozpornosti, jež je v autorových prózách realizována jako míšení skutečnosti a fikce v různých podobách, spisovatel stírá hranice mezi těmito světy.

2.4.2 Autor v rozhovorech, projevech a odpovědích na anketní otázky používá neustálé opakování, vedoucí k frázovitosti. Opakování a synonymické řady se staly Fuksovi prostředkem k tomu, jak zaplnit určitý prostor, ale zároveň nesdělil nic podstatného. Tímto opakováním nejen zamlžuje (viz 2.3.2), ale také dosahuje rozporu mezi formou, stylem a obsahem.

Lidé potřebují pomoc – dovolte, abych tu ilustroval sklouznutím do jiných poloh – jednou národních výborů, jednou pomoc ústavů národního zdraví, jednou občanských výborů, jednou pomoc stranických organizací, jednou různých poraden atd. a humanismus spočívá i v tom, tuto pomoc lidem dávat.

(Mravní povinnost umění, 1968: 5)

K životu člověka a člověku samotnému připočteme ještě společnost, která ho obklopuje, v níž žije. Člověk nežije sám, nýbrž ve společenství s jinými, žije ve společnosti. A mění a vyvíjí se i společnost. A tato společnost, společenství je dalším velmi širokým zdrojem poznání, který má autor po ruce.

(Z diskusních příspěvků na II. sjezdu SČS, 1977: 26)

Proč v dobách míru stále psát o válce, vždyť mír přináší jiné své osobité otázky – lidé pracují, mají se rádi, lidé jedním slovem žijí a o tom je třeba psát rovněž. Nejen války, bída, útrapy, tragédie, neštěstí, hrůznosti, ale i mír, dostatek, radosti, štěstí, pohoda, krása. Avšak tato věta se dá obrátit a obracet se může stále. Nejen štěstí, radost a krása, ale i tragédie, utrpení, bída.

(Řekli o sobě, 1980: 4)

Žije [člověk] ve společnosti, ve vztazích k jiným lidem, k okolí, je formován vnějšími činiteli, jakými jsou právě výchova, rodina, škola, je to bytost sociální, aktivní a politická v klasickém smyslu toho slova.

(Psychologie literární tvorby, 1989: 1)

Rozpornost, paradoxnost publicistických textů spočívá také v nekorespondování obsahu příspěvku s jeho názvem.

V článku *Kniha těchto dnů* (1968) má spisovatel za úkol doporučit knihu. Ačkoliv konkrétní knihu vybírá, věnuje se (spíše než jejímu obsahu a kvalitám) obecným otázkám – k čemu knihy slouží apod.

Tato Procházkova kniha [Politika pro každého] má všechny vlastnosti, aby se stala jakousi – v nejlepším smyslu – politickou biblí občanů. Kniha je totiž zdrojem poznání a poučení, zdrojem důvěry v naše národy a v náš lid, zdrojem víry v naši kulturu, zdrojem naděje, zdrojem inspirace, zdrojem morálky – skutečného morálního postoje k sobě a spoluobčanům, ne pseudomorálky „morálních kritiků“ – je zábranou proti skleslosti a depresi, zábranou proti poraženectví, zábranou proti lhostejnosti, zábranou proti zlým silám v našich vlastních duších, zábranou proti zkažení.

Ač všechny články a projevy v této knize Procházka už jednou vyslovil, publikoval – před řadou let, před dvěma léty, před rokem, před měsícem, přece by se tato kniha mohla předčítat znovu a znovu mládeži ve školách, lidem na schůzích, nic z ní se nebude prostě opakovat, co se z ní znovu zveřejní, stejně jako se nic prostě neopakuje, co se znovu zveřejní z nejlepších knih, které byly napsány.

(Kniha těchto dnů, 1968: 1)

V rozhovoru s příznačným názvem *Řekli o sobě* (1980) neříká Fuks paradoxně o sobě nic. Zamýšlí se nad válečnou tematikou zpracovanou ve svých knihách.

[...] ale navíc hledělo zachytit vztah lidí rozdílné národnosti a krve – zde tedy Čechů a Němců, a na něm doložit pravdu snad obecně známou, ale dosud patřičně nezakódovanou, že totiž neexistují „dobré“ a „zlé“ národy, společnosti, skupiny, že dobří a špatní lidé jsou na obou březích a vidět všechny černě anebo bíle odporuje realismu. Může se ovšem stát, že původně slušný jedinec se dá strhnout k páčání zla, je-li ustavičně ovlivňován vrahy a vychováván k domněnce, že bojuje za vznešené cíle. Rodinu mých Blaskowitzů tento nacistický nápor neohrozil, a morální odkaz, který z této skutečnosti vznikl, je jedním z poslání knih.

(*Řekli o sobě*, 1980: 4)

Můžeme pozorovat Fuksův sklon k přejímání formy a stylu položených otázek, které ovlivňují jeho odpovědi. Následující ukázka vyznívá až parodicky.

Také jste byl dlouho venku... – Byl.

A prý jste málem umřel. – Ale to až tady.

S tím appendixem je to už teda v pořádku? – Je. Ale bylo to ošklivé. Jenže v okamžiku, kdy pan profesor Vahala v nemocnici pod Petřínem řekl – to zkrátíme, a přestali si mýt ruce a šli na mne, ještě jsem netušil, že je to se mnou nakloněný.

[...]

Čím píšete? – Tužkou. Ale takovou lepší, dražší.

Mimochodem – Vy chodíte hodně svědčit... – Chodím. V poslední době jsem jako svědek uzavřel manželství šesti dvojic. A představte si, všechny jsou šťastné.

(Co děláte, pane Fuksi?, 1969: 6)

Rozpornost stejně jako znejasňování spočívá v autorově tendenci nevnašet osobní subjekt do odpovědí, které se týkají současné politické situace.

Co pro vás znamená konference v Helsinkách?

Je v podstatě každé práce, že nemíří jen k bezprostřední přítomnosti, ale že její důsledky žijí v čase budoucím. Každá práce nese plody, přináší nějaké ovoce, a to dozrává za hranicí bezprostřední přítomnosti. Tak je to i s prací uměleckou. A právě Helsinky položily základ k existenci času budoucího, k trvání lidstva a tím poskytují i mé práci radostné vyhlídky. Každý, kdo nežije jen pod hegemonií přítomné chvíle, ale myslí na budoucnost, ať politickou, hospodářskou, kulturní, společenskou nebo osobní a rodinnou, musí se těšit z toho, že se vůbec taková obrovská konference sešla a že tak úspěšně skončila. Jistěže mír není vyhrán, ale perspektivy, naděje a jistoty jsou mnohem větší než dříve. Do práce každého člověka vnášejí Helsinky více radosti, optimismu a klidu, a to jsou požehnané podmínky každé práce, a tedy i mojí.

(Vyznání Ladislava Fukse, 1975: 6)

Jak sám chcete svou tvorbou k naplnění těchto [socialistických] cílů přispět?

Spisovatel, který cítí se svou rodnou zemí a s jejím lidem, který je jedním z tohoto lidu, který má úctu k práci družstevníků na venkově, dělníků v továrnách i vědců, který je v hloubce duše skromný jako skutečný tvůrce – umělec, nemůže nikdy dělat nic jiného, než svou tvorbou co nejvážněji, nejrozněji a nejodpovědněji pomáhat k splnění hlavního úkolu a cíle dnešní socialistické literatury a prostřednictvím či způsobem této tvorby i k dalšímu budování a rozkvětu země.

(Vývoj a úkoly české socialistické literatury, 1975: 83)

Co vás nejvíce zaujalo? Jaké si odnášíte z dobříšského jednání dojmy?

Sjezd spisovatelů byl kulturní událostí. Jeho předností bylo, že obracel zrak přítomných do budoucnosti. Diskusní příspěvky přinesly podněty k další práci Svazu i k literární tvorbě samotné. Splnil naše očekávání.

(Co řekli spisovatelé o svém sjezdu, 1977: 5)

Otázky týkající se vlastní tvorby zodpovídá Fuks naopak detailně. Opakovaně vzpomíná na své židovské kamarády, zmiňuje vliv vlastního prožitku na umocnění díla (viz 2.1.2).

Lze předpokládat, že autor bral odpovědi na určité otázky jako povinnost, která mu umožňovala pokračovat v tvorbě. Pravděpodobně právě proto se v publicistice vyskytují tvrzení sympatizující s politickým režimem tehdejšího Československa. Můžeme pouze odhadovat, které teze myslel skutečně vážně.

Budu velmi šťasten, když při poslední větě [Pasáčka z doliny] jasně pocítím, že bude moci poskytnout čtenářům nejen potěšení, ale že přispěje k prohloubení nejlepších hodnot, které náš společenský řád přináší.

(Vyznání Ladislava Fukse, 1975: 5)

Emigrace není jen záležitostí roku 1948. Vždyť například v roce 1968 řada dezorientovaných lidí prožívala podobné dilema v celé jeho naléhavosti znovu. [...] Emigrace, ať jakkoliv motivovaná, to je vždycky tragédie a hrůza. I pro toho, kdo si myslí v prvních okamžicích, že volil správně.

(Ladislav Fuks, 1975: 5)

V současné době připravuji k tisku knihu o dětství a mládí Julia Fučíka. Seznámil jsem se s dostupným autentickým materiálem i s dalšími možnými prameny informací, v nichž se zračí radostnost, prostota a lidská přesvědčivost jeho dětských let, ale našel jsem v nich i momenty, které zvláštním způsobem souvisejí s pozdějšími Fučíkovými životními osudy – a to mě doslova strhlo. Myslím si, že bychom měli vědět co nejvíc o jeho dětství a mládí, které bylo vlahou žírnou půdou, z níž vyrostl – řekl bych logicky a psychologicky přímo předurčeně, ač to slovo není zcela přesné – květ jeho národního hrdinství.

(Jednota člověka a společnosti, 1976: 64)

Hlavní je vskutku otázka, čemu umění slouží, a tato otázka existovala odjakživa, co paměť historiků umění a filozofů sahá, existovala ještě dávno před Marxem a Engelsem – umění prostě vždy něčemu sloužilo, byť třeba i nevědomě. Zakladatelé marxismu tuto otázku vyzdvihli a objasnili v souvislosti s třídním charakterem umění. Tu je třeba říci, že úsilí, aby umění sloužilo pokroku a míru, je nutné. A víc než to: je mravné. Kdo se o to snaží, zasluhuje plné úcty. Je třeba říci, že se nám vskutku právem nemůže líbit umění, které by působilo destruktivně, vnucovalo – třeba mládeži – špatné typy jako vzory a zločinné činnosti jako návody, avšak o takovém „umění“ nemluvíme.

(Několik poznámek autora k Myším Natálie Moosabrové a k literatuře a umění vůbec, 1977: 11–12)

V pamětech nepoužil Fuks rozpornost fikce a reality jako záměrný prostředek. Vyplývá z kontrastu předložené autobiografie a životní skutečnosti. Způsob výstavby životopisného kontrastu však mluvčího dostatečně charakterizuje, odhaluje principy autostylizace spisovatelova subjektu. Svůj portrét L. Fuks utváří prostřednictvím přísného výběru pouze některých a především pro nás nedůležitých informací ze svého života. Důraz klade na vlastní zcestovalost, sečtělou a vzdělanou, prezentuje se jako milovník jídla, pití, hudby, výtvarného umění a historie. K těmto oblíbeným zájmům a radostem se opakovaně vrací a věnuje jim v pamětech velký prostor. Vrství na sebe motivy z uvedených oblastí zájmů, jakoby ho právě ony měly charakterizovat. Dále s oblibou vypráví o své umělecké tvorbě a o úspěších s ní spojených. Avšak vzpomíná jen na to dobré a interpretuje svou literární kariéru jako velice vydařenou. Můžeme např. konfrontovat autorovy vzpomínky na vydání jeho prozaického debutu se skutečným průběhem přípravy románu.

Rukopis četl ředitel nakladatelství dr. Jan Pilař, literární historik A. M. Píša, spisovatel Jiří Fried a odpovědná redaktorka dr. Marie Vodičková. Z tohoto prvního setkání jsem si odnesl dojem, že se můj rukopis ocitl v nejodpovědnějších rukou. Jeden z prvních, kdo to potvrdil, byl již zmíněný profesor Mukařovský, jehož některé přednášky jsem jako posluchač filozofické fakulty navštěvoval. Kniha vyšla hladce a brzy – za rok a čtyři měsíce. V tom byla zahrnuta práce tiskárny, dvě obligátní korektury po vytištění sloupců a stránek a knižní vazba.

(Moje zrcadlo, 1995: 112)

Když jsem začínal publikovat (bylo to poměrně pozdě), tak jsem žádné problémy neměl. Odevzdal jsem rukopis a ten vyšel. Vzpomínám si na příklad na můj první rukopis, Pan Theodor Mundstock, který lektoroval v r. 1962 A. M. Píša. Doporučil mi jedině: na jedné stránce nahradit slovo „facka“ slovem políček. To byla věc kontextu, a měl pravdu.

(O věcech všedních i svátečních, 1976: 11)

Fuksovu vzpomínku na hladký průběh vydávání porovnáme s informacemi, které podal Michal Bauer ve studii *Příprava vydání románu Pan Theodor Mundstock od Ladislava Fukse* (2001, č. 20a+21b). Původní rukopis novely měl 303 stran. Prvními lekturami byli pověřeni Jaroslav Pecháček, A. M. Píša, Ivan Klíma a Jiří Fried. J. Pecháček vyčítal autorovi mnohomluvnost, těžkopádné rozvlékání a nastavování děje, kterým ztrácí důležité motivy své vyznění. Doporučil novelu zkrátit a vypustit všechny plané motivy. A. M. Píša nepopřel Fuksův talent, avšak novelu k vydání nedoporučil, úpravy by nestačily. Na rozdíl od A. M. Píši I. Klíma i J. Fried text k vydání doporučili, ačkoliv Fuks musel provést úpravy a novelu zkrátit. J. Fried v posudku napsal: „Kdyby autor dokázal vůči této halucinované látce stát na racionálnější, lépe organizujícím, rozvrhujícím a vše básnickým vědomím řízeném stanovisku (jako pan M. ke svým kufrům), kdyby vše sevřel do rozměrů novely (150–200 str.), kafkovsky ukázněné a vnitřně dokonale fungující, měli bychom pravděpodobně na stole zase jednu knihu, proti našemu normálu bohatší o třetí rozměr samostatné myšlenky“

(Bauer, 2001b: 14). Po schůzce s autorem, na níž mu bylo doporučeno text zkrátit, Fuks novelu přepracoval. Druhá verze měla 304 stran. Text posuzovali A. M. Píša, Milan Jungmann a Jiří Fried. M. Jungmann oceňuje originalitu, avšak doporučuje krácení textu. „Je rozhodně zapotřebí snažit se o to, aby rukopis byl vydán, neboť vnáší do naší prózy nový osobitý hlas. Úpravy (sevření textu), které doporučuji, měly by jít ne proti této osobnosti, ale měly by ji naopak víc zvýraznit, pomoci jí tam, kde autor neudržel údernost svého stylu, kde nedokázal plně a dost jasně vyjádřit svůj záměr“ (Bauer 2001b: 15). A. M. Píša i J. Fried, kteří četli i první verzi novely, vyčítali autorovi neschopnost větších zásahů do textu, díky kterým by bylo možné rozsah novely zkrátit. J. Fried v posudku píše: „Četba mě jen posílila v dojmu z rozhovoru s autorem, že totiž L. Fuks pravděpodobně nebude mít dost síly k zásadnějším zásahům a změnám, že věci sice předělá, ale sotva přejinačí ve smyslu zjednodušení, větší koncentrace a zřetelnějšího vyjádření hlavního procesu“ (Bauer 2001b: 15). Na další schůzce s autorem byla spisovateli přiřazena odpovědná redaktorka Marie Vodičková, která měla Fuksovi pomoci, o další verzi novely píše: „Zdá se, že Fuchs²⁸ není schopen vědomě a kriticky zasáhnout do textu; jakmile to učiní, zkazí ho“ (Bauer 2001b: 15). M. Vodičková navrhuje k úpravám textu, na něž si sama netroufá, Ivana Klímu. Ten se úkolu ujímá a pracuje s Fuksem na rukopisech *Pana Theodora Mundstocka* a *Mých černovlasých bratrů*. Čtvrtá autorova verze již vyhovovala požadavkům nakladatelství. I. Klíma doporučuje text k vydání: „Mám za to, že v této podobě byla přece jen už realizována většina připomínek (alespoň těch nejpodstatnějších) z jednotlivých lektur, že příběh v této podobě si podržel svoji básnickou hodnotu, ale očistil se od zbytečného nánosů sentimentu a chorobnosti. Domnívám se, že Theodor Mundstock bude jednou z knih, která opět po dlouhé době vybočí z šedivého průměru naší literatury“ (Bauer 2001b: 15).

Příprava vydání Fuksovy prvotiny nebyla tak snadná, jak ji spisovatel v memoárech prezentoval. Avšak je možné, že s odstupem let vnímal přepracovávání knihy jako přirozený proces, jenž vedl k vydání úspěšného díla.

Paradoxně působí již zmíněné Fuksovo citování kladných ohlasů jeho knih. K němu mohlo opět vést autorovo přesvědčení, že některé skutečnosti jsou nedůležité. Ačkoliv se setkal s řadou negativních kritik, zájem o jeho knihy a jejich obliba nepolevily.

Svému dětství a mládí se ve vzpomínkové knize věnuje poměrně rozsáhle, avšak o rodinných vztazích, které naopak zobrazil v některých prózách, mlčí. Uvádí strohá fakta z rodinné historie.

²⁸ V textu je autorovo jméno skutečně zaměněno. Není to jediný případ chybného přepisu Fuksova jména.

Rodiče se seznámili ve Vídni před první světovou válkou. Ve válce otec sloužil v Uhrách a ve Vídni přešel do odboje jako italský legionář. Rád musím přiznat, že byl mnohokrát vyznamenán, jeho poválečnou uniformu zdobilo osm stužek zastupujících obdržené medaile. Dostal také Dekret italského ministra války ze 3. září 1922 a dekret T. G. Masaryka. Samozřejmě, že už tehdy rodiče nebydlili ve Vídni, ale trvale v Praze.

(Moje zrcadlo, 1995: 16)

Kapitolu 26 (strany 150–156) věnoval otci a zážitkům spojeným s ním. Paradoxně vypráví spíše o místech, kam ho otec v Praze bral, a o vlastních dojmech z daných prostorů a koutů Prahy, než o společných chvílích otce a syna. Nevzpomíná na žádné citové prožitky spojené s rodiči.

Otec zemřel, já psal Variaci pro temnou strunu a znovu jsem si připomínal ohrožení otce z doby okupace. A teď aspoň ještě jedno slovo k mému dětství spojenému s otcem.

(Moje zrcadlo, 1995: 150)

Když mě pak otec vedl na Petřín, do kopce, lanovka ještě dávno nejezdila, říkal jsem si, že to jistě nebude do cirkusu. A skutečně to bylo něco úplně jiného. Ta rozhledna a vedle bludiště, hvězdy a růže...

Bludiště, to byl zážitek. Kdo ho neměl možnost poznat, přišel o moc. Vepsalo se mi do duše „na věčné časy“. Bylo v romantickém novogotickém zámečku s předstíraným padacím můstkem na řetězech. Můj první prožitek zrcadel, který hrál v mém životě svou roli.

(Moje zrcadlo, 1995: 152)

Do Stromovky jsem občas chodíval s rodiči. V restauraci pod stromy jsem dostával limonádu, zápasil jsem s tím, zda chci malinovou nebo citronovou, pak jsem dostal obojí, dospělí pili pivo a jedli jsme preclíky. Já navíc burské oříšky. V létě mi otec kupoval zmrzlinu. Stromovkou se proplétala jízdní dráha, na níž bylo možno sem tam spatřit jezdce na koních, ba i jezdkyň. Rád jsem se na ně díval. „Až budeš větší,“ říkal mi otec, který sám na koni jezdil brilantně, „budeš jezdit také.“ Nikdy k tomu nedošlo. Jen na pouti jsem se jednou vozil na oslíku dokola a také někde na poníku... Pamatuji si také, že na kraji Stromovky u hlavní cesty sedával chudý invalida s čepicí na mince a smyčcem hrával na pilu. To jsem pak už nikdy nikde neviděl.

(Moje zrcadlo, 1995: 154)

Dějinné události z autorovy současnosti stojí na okraji jeho pozornosti. Naopak více prostoru věnuje historickým výkladům (historie byla jeho oblíbenou disciplínou). Když se ve vyprávění dostává k dobovým politickým a kulturním událostem, pouze je zmíní. Analýzám se vyhýbá. Nevěnuje se vysvětlování toho, jaké požadavky přinesla dobová politika jemu jako spisovateli. Jako příklad poslouží drobná zmínka o IV. sjezdu Svazu československých spisovatelů (27. – 29. 6. 1967), jenž proběhl v době jeho hospitalizace v nemocnici. Své zdravotní obtíže, které byly řešeny operativním zásahem, Fuks v pamětech popisuje podrobně. Naopak dění sjezdu nerozebírá ani nekomentuje, nehodnotí jeho význam. Pozornost naopak věnuje vlastnímu apetitu.

[...] v nemocnici se mě ujal tehdejší přednosta chirurgického oddělení profesor Zdeněk Vahala. Mám dojem, že jsem mu předtím telefonoval, a to jen z toho prostého důvodu, že jsme se na dálku znali. Zjistil podezření na zánět slepého střeva a rozhodl, že si mě na svém oddělení hned nechá, což byl pro mě šok. Měl jsem jen prázdné ruce a zhola nic, co se nosí na nemocniční hospitalizaci, ani pyžamo, župan, trepky, ba ani hřebínek a kartáček na zuby, o holení ani nemluvě. Řekl, že nebudu

nic potřebovat, že to všechno dostanu v nemocnici a oholit mě přijde jejich holič. Můj poslední zoufalý argument, proč se musíme ještě vrátit domů, byl, že musím dát zprávu, kde jsem. Profesor vycítil, že jsem v tísní a poslal sestru, aby přivedla mého známého, který s autem čekal u nádvoří nemocnice. Mně řekl vlídně, nicméně dost naléhavě: „Jako spisovatel jste vzdělaný a uvážlivý člověk. Podezření na slepé střevo je pokaždé velmi vážná věc a nelze nic riskovat. Pustím vás domů, ale jen na skok. Během tří hodin budete zpátky, vůbec raději co nejdříve.“ [...] Po návratu do nemocnice mě zprvu umístili v pokoji, kde byli ještě čtyři pacienti. Profesor Vahala mě znovu prohlížel, měl jsem dojem, že je vážný, a svému asistentu a sestře dal příslušné direktivy. To se opakovalo druhý den ráno a od té chvíle už žádné jídlo a k pití jen pár doušků čaje, který nebyl sladký, nýbrž hořký, takže mi zrovna moc nechutnal, k večeru odpadl i čaj. Byl nějaký rentgen, odběr krve a moči a vůbec ještě nějaké celkové vyšetření. [...] Třetí den ráno měla být operace. Vzpomínám, jak k ránu přišel na pokoj zdravotník, musil jsem se zcela svléknout a oholil mě. Nikdy v životě jsem žádnou operaci neprodělal, ale moc jsem se nebál, člověk je stejně pod narkózou a nic necítí. Operační sál byl kousek od mého pokoje, pár kroků po chodbě. Už jsem se nesměl pohybovat, totiž jít po vlastních nohou. Vezli mě tedy na operaci na vozíku, který těch pár kroků po chodbě provázel profesor a co chvíli se při tom dotýkal mého břicha. [...] Druhý den po operaci, když už bylo vyhráno, mi pan profesor svěřil, že už hrozila perforace slepého střeva.

(Moje zrcadlo, 1995: 198–199)

A zde musím říci, že má operace v roce 1967 spadla do doby nesmírně rušného zasedání Svazu spisovatelů, kde na přetřes přišla řada pochyb, námitek a protestů ze strany autorů, které měly citelný podtext a u tajemníka ÚV KSČ, tehdejšího člena sekretariátu a předsedy ideologického oddělení Jiřího Hendrycha vyvolaly značné rozhořčení. Přítomen jsem tam nebyl, ale navštívilo mě v pokoji pár mých kolegů, například spisovatelka Hana Bělohradská a vynikající publicista Dušan Hamšík a o celém průběhu mě informovali. Přinesli i kytičku a něco k snědku. Z toho jsem si snad nechal jen trochu šunky a nějakou sladkost, snad i džus, protože po operaci jsem směl jíst minimálně.

(Moje zrcadlo, 1995: 200)

Podobně neosobně a bez hlubších analýz Fuks zaznamenává vstup vojsk Varšavské smlouvy v roce 1968 na území Československa.

Připomenu, že po vstupu vojsk SSSR 21. srpna 1968 na naše území jsem se zdržel, vraceje se z jugoslávských prázdnin, ve Vídni. Ale ani odtud jsem se přímo nevydal do Prahy, nýbrž jsem jel do Mnichova. Cestování se značně uvolnilo, což trvalo až do podzimu 1969, kdy začal být výjezd našich občanů do zahraničí omezen. V roce 1968, po sovětské okupaci, dávaly zahraniční orgány do našich pasů vstupní víza automaticky bez písemných žádostí. Stačilo jen razítko na hranicích, celní kontroly jejich orgány nedělaly, náš pas – tedy to, že jsme z Československa, byla sama o sobě průkazná vizitka a vstup na jejich území byl hladký. Vzpomínám na takzvané zelené hranice zcela bezbariérové. V paměti mám, když jsem jel například do Švýcarska, přívětivý a milý úsměv celníků s přáním šťastné cesty.

(Moje zrcadlo, 1995: 219)

V memoárech netematizuje svůj vztah k normalizačnímu režimu, který byl pozorován a vykládán jako vstřícný s řadou ústupků. Zároveň nezmiňuje ani hry s okolím, o nichž podávají svědectví někteří z jeho známých. Nenabízí klíč k rozluštění, zda to či ono myslel vážně, nebo se vysmíval okolí. Uvádí jen jednu příhodu, která svědčí o jeho sklonu k „legráckám“. Čin však pouze popisuje, neprozrazuje jeho intenci.

Borges ve svých známých novelách napsal tuto větu: „*Zrcadla a pohlavní spojení jsou nestoudnosti, protože rozmnožují počet lidí.*“

Navzdor této invektivě či právě proto jsem jich využil a tím je vlastně vzkřísil. Umístil jsem je bezostyšně na průčelní stěnu sálu [v kynžvartském zámku] tak, aby ten, kdo stál před nimi, to jest čelem ke mně – vítajícímu, se v nich viděl. Mimo to zrcadla nerozmnožují jen počet lidí, ale také prostor, což bylo v tomto sále velmi působivé. A tady jsem při všech rozsvícených světlech, kolik jich tu bylo, to jest lustru, lampách a svícních, vítal – na tomto kynžvartském místě jménem ministerstva kultury – prince Norodoma Sihanuka z Kambodže a poslankyni KSČ v NS Anežku Hodinovou-Spurnou. Mé oslovení znělo (a nemohlo jinak): „Vaše královská Výsosti a vážená soudružko Hodinová-Spurná.“

(Moje zrcadlo, 1995: 107–108)

Rozporně působí obsah celé knihy. Její rozsah nabízí autorovi prostor, který zůstává nevyužit. Spisovatel vypráví detailně o nepodstatném a vrství na sebe oblíbené motivy. To, co bychom se chtěli dozvědět (jak tvořil, politický vliv a tlak na jeho beletristickou i publicistickou činnost apod.), zůstává zamlčeno. Osobní život neodhaluje téměř vůbec (jen zmíněné zážitky z cest). Lze se tedy domnívat, že pro autora byla některá fakta nepodstatná nebo že do své paměti uzamkl ty vzpomínky, které by ho mohly zdiskreditovat, ale i takové, které by mohly vysvětlit jeho chování a odhalit to, co přísně tajil. Memoáry vystavěl na těch momentech, které považoval za podstatné a na něž rád často zavzpomínal. Popisoval to, co považoval za charakteristické pro svou osobu – cestování, jídlo, umění, svou tvorbu. Předkládá obraz pozitivní části svého života.

Rozpornost a nejednoznačnost publicistických textů je také obtížně vysvětlitelná. Domnívám se, že vzniká užíváním opakovaných frází, výčtů, absencí niterné části subjektu apod. Obdobně jako postupu znejasňování užívá autor principu rozpornosti k záměrnému odvádění pozornosti a k oklamání požadavků cenzury. Podobně naplňuje autor tento postup také ve vzpomínkách. V nich však již nemusí klamat cenzuru, avšak tendence ke klamu je zde zachována. Nabízejí se otázky související s fenoménem lidské paměti. Dotýkají se přirozeného jevu: selekce špatných vzpomínek z vědomí. Autor tedy pracuje paralelně jako v beletrii s jistým druhem fikce, která je vytvořena touto selekcí.

2.5 Autostylizace

Autostylizace představuje speciální typ stylizace, který tematizuje autorské hledisko. Pojem autostylizace vykládá Slovník literární teorie (1977: 37) jako konstrukci fiktivního mluvčího, tj. vypravěče nebo lyrického hrdiny (řidčeji postavy s mluvčím netotožné), která při vnímání díla poukazuje k reálnému původci díla, autorovi.

Vladimír Macura termínem autostylizace označuje fiktivního mluvčího, jenž vytváří při vnímání textu iluzi svého ztotožnění s autorem. Rozlišuje dva typy mluvčího: „1. mluvčího jako průmět specifického tematického rozsahu, vnitřní hierarchizace tématu, jazykověstylistických kvalit díla a ‚hodnotícího‘ kontextu, jenž vzniká konfrontací stylistických a tematických řad, tj. mluvčího jako vedlejší produkt výstavby kontextů jiných; 2. mluvčího, který je v díle budován jako samostatný tematický kontext“ (Macura 1972: 194).

V této práci budu sledovat autostylizaci v podobě mluvčího jako tematického konstruktů, který souvisí s vytvářením vypravěče, s konstrukcí (anti)hrdinů, do nichž se může autor projektovat. Dále s volbou námětů a také s objevujícími se a opakovanými motivy, které procházejí celou Fuksovou tvorbou a jsou spjaty s jeho osobním životem, zkušenostmi a zálibami. V předchozích kapitolách byly pojmenovány a doloženy typické stylizační postupy, jichž autor užíval. Tyto postupy se ve spisovatelových textech prolínají, jsou přítomné v textech různorodého charakteru. Právě pro jejich dominantní přítomnost je považují za prostředek autostylizace. Jejich prostřednictvím je mluvčí charakterizován.

Fuks zastával názor, že obrazem jeho osobnosti jsou jeho prozaická díla. Přiznával autobiografii, zdůrazňoval přínos vlastního prožitku pro dílo. Pro jeho tvorbu je také příznačná snaha psát o boji dobra se zlem, které může mít různé podoby. Tato snaha by měla odrážet i jeho osobnost. Zároveň však vytvářel svůj vlastní obraz v publicistických textech a v pamětech, v nichž se vyhýbal určitým tématům a v nichž sám sebe vykresloval jako vzdělaného spisovatele, který dobyl literární svět. Na jedné straně kladl Fuks důraz na to, aby ve světě jeho beletristické fikce byla podstata jeho vnitřního já obsažena a odhalena. Toto úsilí se zdá být v protikladu s autorovým nezájmem (či spíše nechtěním) odhalit tyto polohy v pamětech.

2.5.1 První typ prostředků autostylizace v autorově prozaické tvorbě představují prvky různé povahy (postava, způsob vyprávění, děj apod.) jednoznačně odkazující k spisovatelově biografii. Ta je nejvíce patrná a autorem přiznávaná²⁹ v knihách *Mí černovlasí bratři*, *Variace pro temnou strunu* a *Obraz Martina Blaskowitze*. V těchto prózách se autor stylizuje do hlavní postavy, která líčí spisovatelovy zážitky z válečných let, zobrazuje atmosféru a zlo druhé světové války. Michal vypráví o svém okolí v první osobě, je zprostředkovatelem vlastních dojmů, pocitů a nálad, a tím se stává vypravěčem osobnějším, než jakým je tradiční Fuksův vypravěč v er-formě.

Ve třídě bylo jako ve velké ptačí kleci. Šumění, štěbetání, lítání. [...] Vešel do třídy, nový, neznámý, který tu nikdy neučil, vysoký, s předkloněným trupem a svěšenou hlavou, s černou třídní knihou pod paží, usmíval se. Připadal mi jako starší učený čáp, s kterým si budeme rozumět.

(Mí černovlasí bratři, 2005: 11)

Tak to je má třída, vydechl jsem a ke zkrácenému dechu a rostoucí tísní se teď začal přidávat i tlukot srdce, tak to je má třída, ještě jednou jsem se usmál, ale ten úsměv byl už asi k nepoznání. Zachvátila mě strašná tíseň, jako bych skákal z mostu, a srdce se roztlouklo jako zvon. Měl jsem náhle dojem, jako by mě někdo celou cestu až sem sledoval.

(Variace pro temnou strunu, 1989: 83)

Postava Michala je nejvíce spojována s Ladislavem Fuksem nejen díky vyprávění v ich-formě a situováním děje do rodinného prostředí plného neporozumění. To bylo právě v době autorova dospívání ovlivněno druhou světovou válkou. Spisovatel byl navíc pokřtěn jménem Michal. Jím pojmenoval i svého hrdinu. Stejně jako otec z *Variací pro temnou strunu* pracoval autorův otec jako policejní úředník. Autostylizace v uvedených prózách je realizována pomocí vyprávěcí strategie, hlavní postavy a souvisejících reálií a také prostřednictvím zobrazovaného námětu perzekuce (viz níže).

Autostylizaci mluvčího jako postavy, do níž projektuje osobnostní vlastnosti, provádí autor i v dalších prózách. Fuksovy postavy se profilují jako senzitivní, neschopné bojovat, vyhýbající se konfliktu. Těmito osobnostními rysy disponoval i sám autor. J. Tušl jej charakterizoval „Fuks byl přecitlivělý, křehký, rozpolcený a bezbranný. Byl ztracený ve své osamělosti, cítil se vyděděný: žil celý život ve zvláštní atmosféře obav a strachu“ (Tušl 1995: 286). V. Mertl připisoval svému příteli tyto vlastnosti: „Ano, bázlivý, osamělý, snadno zranitelný Fuks, bytostně neschopný unést život ve střetech s kýmkoliv, navíc v praktickém životě značně bezradný“ (Mertl 1998: 198).

²⁹ Například L. Fuks v pamětech v kapitole věnované románu *Variace pro temnou strunu* píše „Děj a vše, co s ním souvisí, vypráví ‚přecitlivělý hoch‘, jak správně vystihly recenze, vyprávím to já v první osobě a jmenuji se Michal. Jméno tohoto vznešeného archanděla, knížete nebeského vojska, jsem dostal při biřmování a některými přáteli jsem tak i nazýván“ (Fuks 1995: 150).

Pro hlavní postavy autorových knih je příznačné jejich antihrdinství a neschopnost vzdoru a osobní vzpoury. Podobnost mezi autorem a jeho postavami shledává například opět V. Mertl: „Jinak řečeno, grotesknost jeho postav, jejich osamělost, trápivá hledavost dobra, to je vždycky Fuks sám, takže ať psal cokoli, život jaký vedl a jak jej pozoroval škvírou zatažených závěsů, byl s jeho tvorbou zcela identický a proto i jedinečný“ (Mertl 1998: 199). Ivo Šebestík spatřoval podobnost mezi autorem a Natálií Mooshabrovou: „Jeho autobiografickým portrétem je Natálie Mooshabrová. Soucit budící stařena, která se stará o hroby, bydlí v sousedství hřbitova, koná stařecké hřbitovní dobro, je svědkyní smrti, praslovanským andělem – průvodcem mrtvých do říše ticha a nehybnosti, Azraelem. Ubohá a někdy i odpudivá stařena je však zároveň bytostí vznešenou. Nikdo by tuto vlastnost u ní nehledal. A přesto tam je. Natolik Fuks věřil! Možná věřil i tomu, že jeho okolí navzdory všem jeho slabostem rozpozná i jeho vlastní, osamělou vznešenost“ (Šebestík 2002: 85). Podobnost autora a paní Natálie je dána maskováním, které oba ve svém životě aplikovali a které tedy může otevírat prostor podobným interpretacím.

Pro autostylizaci mluvčího je využíváno námětů, v nichž zobrazuje vlastní životní zkušenost. Tu bychom mohli pojmenovat souhrnně perzekucí. Ve své tvorbě se Fuks věnoval perzekuci židů,³⁰ které byl svědkem. Zkušenost s politickou perzekucí menšiny se odráží v zobrazování totalitního státního zřízení a zásahů moci autority či autorit do osobního života. Konkrétní nacistická diktatura je zachycena v dílech *Pan Theodor Mundstock*, *Mí černovlasí bratři*, *Variace pro temnou strunu*, *Spalovač mrtvol* a *Obraz Martina Blaskowitze*. Totalitní systém zobrazuje také román *Myši Natálie Mooshabrové*, který však nemá konkrétní historické vymezení časové ani prostorové, a také detektivní román *Příběh kriminálního rady*, v němž je totalita zobrazena v postavě rady Heumanna. V těchto románech lze téma totalitní moci nalézt i v narážkách na státní zřízení v tehdejší Československu. Lze se pouze dohadovat, zda a do jaké míry se téma perzekuce jedinců totalitní mocí týkalo Fuksova prožívání, jeho vnitřního světa.

Námětem spjatým s autorovou osobností je neporozumění v rodině. Vztahy mezi jejími členy, podobající se skutečným poměrům v rodině Fuksových, jsou zachyceny v prózách *Mí černovlasí bratři* a *Variace pro temnou strunu*. J. Tušl k románu *Variace pro temnou strunu* uvádí: „Fuksovo dětství je poměrně věrohodně zachyceno – dá-li se to o románu vůbec říci – v objemné Variaci pro temnou strunu, napsané na přelomu šedesátých

³⁰ Zájem o židovskou tematiku je mnohdy vykládán jako projev Fuksovy homosexuality, kdy píše o jedné menšině, která pro něho symbolizuje jinou menšinu. E. Gilk spatřuje ve volbě židovské tematiky ještě souvztažnost s pocitem ghetta: „Fukse s touto [židovskou] tematikou sbližoval navíc pocit ghetta, společenské vyvrženosti, odcizení sebe sama od světa, který jej obklopoval“ (Gilk 2009: 10).

let (nakl. Čs. spisovatel, 1966). Hlavní postava románu, Michal, je totožná s malým Ladislavem (bylo to jeho druhé jméno při křtu). Také prostředí, v němž Michal dospívá, se velmi podobá autorovu dětství“ (Tušl 1995: 286–287).

S narušeným rodinným zázemím se setkáme i v dalších Fuksových knihách. V *Příběhu kriminálního rady* je zobrazen komplikovaný vztah otce a syna, jejich nepochopení a přísná výchova. Otec je zdvojen v postavě otce Vikiho oběti. Postavy otců mají stejné vlastnosti. Vikiho otce a Michalova otce z *Variací pro temnou strunu* spojuje přísnost, častá absence v domácnosti, nepochopení vlastního syna. Oba mají navíc tajemnou kancelář. Rodinné zázemí sehrává svou roli i v *Pasáčkovi z doliny*. Pasáček vyrůstá bez rodičů. Matku sice má, ta ho však nevychovává, žije jinde.

Maskování představuje další námět spjatý s autorovým životem a promítající se v jeho tvorbě. Některé postavy se maskují, kuklí se (viz 2.3.1).

Druhý prostředek autostylizace představují signály, jež přispívají k charakteristice mluvčího. Těmi jsou již několikrát zmiňované motivy jídla, pití, cestování a dále hudební i výtvarné motivy, které přímo prostupují celou Fuksovu prozaickou tvorbu. Příznačným rysem próz, který by mohl směřovat k autorově sebe-charakteristice, je absence erotického vztahu mužských hlavních postav k ženám. Neexistence erotického motivu by mohla být vykládána jako odraz autorovy homosexuální orientace.³¹

Autorský subjekt je tedy v prozaických textech určován prostřednictvím složek vyprávění (postavy, způsob vyprávění, téma), v nichž se odráží spisovatelova biografie i povahové rysy, a také pomocí tradičních motivů, jichž autor s oblibou užíval.

Předchozí kapitoly ukázaly, že autor staví své prozaické texty na opakování, intertextovosti, mystifikaci a rozpornosti. Tyto postupy se vyskytují často, dominují. Lze je tedy číst rovněž jako autostylizaci prostřednictvím postupů, které jsou autorovi vlastní a které ho charakterizují.

Opakování nejrůznějších složek užívá autor k dokreslení charakteru postav, připomínání děje, ale také k odvádění pozornosti. Na základě tohoto postupu vytváří stereotypy daného příběhu a ty dodržuje; adresát tak ví, co bude následovat. Narušením stereotypu dochází u čtenáře k překvapení. Intertextovost slouží mluvčímu nejen jako prostředek navazování na různorodé cizí texty a k rozvíjení jejich myšlenek, k dovolávání se jisté návaznosti či jejich pointy. Pretexty také pomáhají charakterizovat postavy i předměty (viz 2.2.1). Mystifikace a znejasňování se profilují jako autorův způsob práce se čtenářem, užívaný s velkou oblibou. Zamlčování a odvádění pozornosti k jiným tématům,

³¹ Tento motiv sleduje A. Kovalčík (2006: 171–192).

prezentovaným na první pohled/čtení jako témata ústřední, se stávají autostylizačními vlastnostmi při stavbě textů. Stejně tak působí míšení fikce a reality, s nímž autor rovněž hojně pracoval.

2.5.2 Autostylizační prvky odkazující k autorově biografii se vyskytují také v jeho publicistice a pochopitelně v pamětech. Mluvčí v textech obou typů splývá s autorovou osobností.

V publicistických textech se Fuks jako mluvčí prezentuje v první osobě. Vypravěčská strategie mu zde slouží jako prostředek k znejasňování. Nevíme, co myslí skutečně vážně. Jak bylo zmíněno již několikrát, autor se často opakuje. V jeho projevech je také patrný patos i z něho plynoucí ironie. Pisatel se stylizuje do role poučeného a znalého autora, užívá citací z filozofických i psychologických knih, hovoří zasvěceně o umění. Podobně se prezentuje také v memoárech.

Minulý čin prostě nelze odestát, ale v čem jej lze „měnit“, jsou jeho důsledky a následky či následky – **postcedence kauzální či teologické**. Ty lze různě mírnit, omlouvat, napravovat, to v lidské moci je, protože ty jsou **před námi**. „Pro preterito“ jsme determinováni. Avšak „pro futuro“ nikoli.

(Několik poznámek k vědeckofantastické literatuře, 1976: 4)

Jednající postavy jsou v literárním díle nositeli děje a také toho, co autor jejich prostřednictvím chce vyjádřit, například nějaký problém či ideu. Postavy jsou tak významné jako sama epika, atmosféra a prostředí, v němž se děj odehrává. Což nevytvářejí děje lidé nejen v literatuře, ale i v dějinách, ať jsou jedinci nebo kolektivy, v každodenním životě nebo ve vývoji společnosti a nevdechují do toho smysl? V životě je to podobně jako na divadle. Román o lidech bez lidských postav je stejně nesmyslný jako divadlo bez herců.

(Psychologie literární tvorby, 1989: 1)

Při svých návštěvách Vídně jsem se nemohl nesetkávat s její císařskou minulostí, což znamená s její vzácnou architekturou zvláště z druhé polovice 19. století, s památnými místy a událostmi u dvora, jmenovitě císaře Františka Josefa. Vídeň je tímto duchem jaksi prodchnuta dodnes.

Císař František Josef nastoupil na trůn jako krásný mladík v osmnácti letech v roce 1848 a panoval až do polovice roku 1916, kdy zemřel v požehnaném věku osmdesáti šesti let a čísla 86–68 se stala symbolická. Ač předlouhá léta byla vlastně jeho vláda poklidná, alespoň pokud se týkalo života jeho poddaných, přesto si císař před svou smrtí trpce postěžoval, že osud ho neušetřil ani těch největších bolestí a netřeba pochybovat, že to byla pravda, alespoň pokud šlo o jeho soukromí jako panovníka a jako člověka...

(Moje zrcadlo, 1995: 415)

V memoárech vypráví o sobě, mluvčí se stává prostředkem sebe-charakterizace. Vypravěčskému subjektu je přisuzována vševědoucnost, protože zasvěceně prozrazuje detaily z určitých etap osobního života. Avšak nezmiňuje svou homosexuální orientaci, nevydařené manželství a následný skandál, ústupky režimu. Nenabízí vysvětlení ani analýzy dějinných událostí, které bezpochyby měly vliv na jeho tvorbu. Určitá fakta ze svého života zatajuje,

vyhýbá se jim, a tím svou vševědoucnost omezuje. Spisovatel postupně rekapituluje svůj život. Vzpomíná na literární úspěchy, vypráví o zahraničních cestách, na něž byl vyslán Svazem českých spisovatelů. Autorův život dle jeho líčení plyne bez zásadních zvrátů.³²

Autorský subjekt v memoárech sleduje Lubomír Magdoň, který k této problematice konstatuje: „Jinak všude je poměrně vzácná a důsledná shoda mezi autorem a jeho okolím čtenářským a kritickým. Je to možné jistě chápat jako jeden z projevů mizení Fuksova subjektu z jeho memoárů. Fuks se totiž jako aktér, jako nositel nějaké dějovosti, vytrácí z knihy“ (Magdoň 2001: 296). Svou osobitost autor také popírá již zmíněnými citacemi užitými ke komentování a osvěžení svých děl, kdy se „autorský subjekt *Mého zrcadla* plně ztotožnil nejen s kritickými reflexemi svých konkrétních děl, ale též s obecnou a často zdůrazňovanou charakteristikou své tvorby, jež byla téměř bezvýhradně označována jako humanistická“ (Magdoň 2001: 299).

Stejně jako se autorovy osobnostní vlastnosti, zvláště jeho nekonfliktnost a neschopnost vzdoru, projektovaly do postav jeho próz, tak se promítaly i do jeho publicistiky a pamětí. V nich představují další zdroj autostylizace odkazující k biografii.

Právě v těchto osobnostních rysech bychom mohli spatřovat příčinu Fuksova „selhání“. V době normalizace se ocitl v pozici oficiálního spisovatele, který byl vydáván za cenu osobních i tvůrčích ústupků, jež bychom mohli označit za jakýsi druh kolaborace s režimem. Eva Kantůrková píše: „Ladislav Fuks měl co nabídnout, své velké jméno, jímž podepsal kompromisní texty, a režim jej existenčně nezničil, jeho knihy vycházely, dostal vyznamenání, titul zasloužilého umělce, nezapadl v nepaměti“ (Kantůrková 1997: 64). Tomáš Weiss charakterizuje autorovo selhání takto: „Strach z vlastní zranitelnosti a úniky před konfrontací, přesvědčení, že vzpoura je marná, totální dezorientace v politické situaci a neovladatelná touha stát se hojně vydávaným spisovatelem dovedla Fukse k servilnímu chování vůči moci. Jako evropsky uznávaného literáta ho začala komunistická propaganda

³² Jiří Peňás hodnotí Fuksovy paměti jako „text, v němž se při produkci velkého slovního balastu evokuje ta část paměti, jež nemusí být podrobena žádnému dodatečnému soudu“ (Peňás 2002: 23). Stejně kritický byl k autorovým memoárům také Jiří Rulf: „Nemalé rozpaky spojené s vydáním Fuksova vzpomínání spočívaly ovšem v tom, že se ve vlastním zrcadle, jehož nastavení sliboval, vůbec neobjevil. Ani jako dlouhý a vyhublý, ani jako krátký a tlustý. Tak se lidé nedozvěděli nic o jeho zvláštním psychosexuálním založení, o nekonzumovaném manželství, které bylo předmětem diplomatického skandálu, a především nic o důvodech, které ho vedly po roce 1971 k jistému druhu kolaborace s komunistickým režimem“ (Rulf 2002: 120). K přítelovským memoárům měl výhrady i V. Mertl: „[...] zaplňoval zbytek času, který mu zbýval, psaním své autobiografické, jen místy zajímavé knihy *Moje zrcadlo*, která je však zrcadlem velice zaměřeným a tudíž v mnoha ohledech zastírajícím Fuksovu nejnervnější tvář, byť se právě to od tohoto díla očekávalo. Marně se v ní tedy snaží odkázat čtenáře na své dílo, v němž by měli odhalit vše, co by mohlo sloužit jako svědectví. Možná však, že slabost a strach z mocných, které ho tížily takřka po celý život, mu splýval s jeho ušlechtilostí plnou touhy po souladu, čímž ani pro tak očekávanou zpověď, jak to s tím jeho psaním bylo, nenacházel důvod. Své zrcadlo raději zaplnil šmouhatými popisy cizích měst, které kdy navštívil, gurmánským líčením jídel a zbytečně citovanými pasážemi z vlastních románů, čímž jako by čtenáře vybízel, aby si právě jen sami dotvořili jeho portrét“ (Mertl 1998: 205–206).

používat, kde se jí to hodilo, a Fuks zadání plnil. Tu promluvil v televizi před sjezdem KSČ, tu napsal článek o volbách či spartakiádě. Částečně na politickou objednávku napsal nebo přepracoval v 70. letech tři romány“ (Weiss 2003: 22).

Podporu totalitnímu režimu v tehdejší Československu L. Fuks poskytoval hlavně prostřednictvím publicistických textů.

Rozhlédnu-li se na závěr svého zamyšlení kolem sebe a vidím-li tvořivé úsilí svých spisovatelských soudruhů a přátel, ať jsou anebo nejsou členy Svazu spisovatelů, vidím, že zdaleka nejsem sám, kdo upřímně a se zaujetím vytváří socialistickou literaturu a volí další a nové náměty, o nichž je cele přesvědčen, že obohatí naši kulturu.

(Zamyšlení nad morálkou, knihami a naší společností, 1976: 87)

S jakými pocity půjdeš k volbám?

Promiňte, že znovu použiji toho slova. S pocitem práce. Jako mnoho jiných občanů a jako členové všech občanských výborů, jsem i já jedním z volební komise. Budeme ve volební místnosti po dobu voleb a ještě dlouho po nich. I zde půjde o styk s lidmi. Ale tato práce je mnohem příjemnější než některé jiné, které musí zastávat především volení poslanci, myslím teď třeba některé věci, týkající se mezilidských vztahů nebo různých pomocných opatření týkajících se například těžkých nemocí. Půjdu k volbám s dobrým a klidným pocitem a vírou v budoucnost.

(O věcech všedních i svátečních, 1976: 11)

Právě v socialistické zemi, pro její životní dynamiku, pro mnohotvárnost osudů jejích občanů, pro chápání člověka v celé jeho rozmanitosti i v jeho protikladech, pro tak všude nabízenou možnost sepětí každého občana – řečeno s Václavkem nebo Ladislavem Štollem – se všemi nejlepšími tvořivými silami společenskými i kulturními, tedy v socialistické zemi může mít spisovatel možnost bezpočetné volby námětů neomezených a bohatých.

(Z diskusních příspěvků II. sjezdu, 1977: 26)

Ačkoliv autor ve své tvorbě upozorňoval na zlo způsobené omezením svobody, na slabost člověka, tak sám nedokázal vzdorovat tlakům vnějšího okolí. Mnozí jeho slabost přisuzovali jeho precitlivělé povaze, snaže o nekonfliktnost, strachu z perzekuce menšiny, do níž jako homosexuál patřil.

Sám Ladislav Fuks se stal ústředním (anti)hrdinou vlastních memoárů. Postupuje zde tak, aby nemohl být konfrontován s ústupky moci, s prohřešky vůči vlastnímu přesvědčení. Prezentuje se jako „hrdina“, jenž psal jen dobré knihy, byl chválen, poznával svět a rozuměl mnoha věcem. Zároveň však z jiného pohledu působí jako antihrdina, který zamlčuje svá selhání, není ochoten vypovídat o všem. Co však jeho vlastní paměť vytěsnila, připomínají jiní.³³

³³ Například V. Mertl píše: „Ano, první daň za své rozhodnutí být za všech okolností spisovatelem z povolání, splácel zprvu jen formou různých prohlášení, kdykoli byl o ně požádán. [...] Nicméně Fuksovy proklamace, jednou k volbám, podruhé k nějakému sjezdu KSČ, však mezi ostatními většinou tak skurilně vyčnívaly, že – být komunistický rozum soudný – musel by se nad jejich patosem pozastavit. Jakou roli v nich hrála taktika a jakou slabost s bytostnou touhou po souladu, lze těžko odhadnout. Smysl pro nadsázku, jistý sklon ke klaunství, ba i gagu, byly Fuksovi stejně vlastní jako jeho dobrotivost. Byla však vůbec jeho prohlášení nutná? Nevydával by – on, autor evropského formátu – i bez nich své knihy dál?“ (Mertl 1998: 201–202).

Autostylizace mluvčího je dosahováno prostřednictvím témat, o nichž píše a které mají v beletrii podobu literárního námětu. V těchto tématech se dotýká vlastní životní zkušenosti a odkazuje na její přítomnost v prozaickém díle. Opakovaně zmiňuje zkušenosti z války (viz 2.1.2), které ho ovlivnily. Téma perzekuce se vyskytuje nejen v beletrii, ale také v publicistice a pamětech. Obava z potlačování osobních svobod představuje další projev autostylizace mluvčího.

Víte, mě osobně bolí všechno, co člověka nepřirozeně a nelidsky omezuje v osobním životě i v práci. Je spousta věcí, které by člověk rád dělal k obohacení svého života, a které by přinesly prospěch i společnosti, a přece nemůže. Něco mu brání v plném využití. Domnívám se, že i toto je zčásti vyjádřeno v Mundstockovi.

(Rozhovor s Ladislavem Fuchsem, 1964: 112)

Kde jsou kořeny této úzkosti a neustálého napětí? Tentokrát souvisí pocit mého hrdiny i s tím, že jeho otec je kriminálním úředníkem. Vždycky pak tento pocit vychází z mého přesvědčení, že člověk nemůže žít a rozvíjet se v ovzduší apriorní nedůvěry a neustálé podezřavosti, že takové počínání může po určité době vést k psychickému narušení a k otupení schopnosti k činu.

(Variance na téma úzkosti, 1966: 4)

Největší zločin, který známe, je ten, když někdo druhému zabije kus života tím, že ho omezuje, znemožňuje mu rozlet, brání jeho svobodné prožívání, ale na tento zločin nikde na světě není paragraf.

(Spisovatelé a kritici, 1966: 5)

Napsal jsem ho, aby bylo vidět, co může z člověka udělat obludný politický režim nebo zruďná ideologie, pokud na ní člověk naletí, věří jí a bere ji za svou. Snažil jsem se ukázat, že je možné vnější hrubou politickou propagandou zabít v člověku jeho lidské citění, jeho, chcete-li, lidskost.

(Spalovač mrtvol, 1968: 4)

Jak se jmenuje váš strach?

Perzekuce. Z těch nebo oněch příčin. Nespravedlivé pronásledování z těch nebo oněch důvodů.

(Spalovač před premiérou, 1969: 25)

Já tady mám takovou poznámku: stěžejním tématem všech mých knih byl konflikt dobra a zla. Mluvím-li o zlu, chci, aby vyniklo dobro. Největší zločin, který známe, je ten, když jeden druhému zabije kus života tím, že ho omezuje, znemožňuje mu jeho rozlet a brání mu ve svobodném prožívání. Ale na tento zločin nikde na světě není paragraf.

(Literatura jako způsob poznání, 1993: 55)

Už v roce 1963, v souvislosti se svou první knihou jsem napsal: „Největší zločin, který známe, je ten, když někdo druhému zabije kus života tím, že ho omezuje, znemožňuje mu jeho rozlet, brání jeho svobodnému prožívání, ale na tento zločin neexistuje paragraf.“

(Moje zrcadlo, 1995: 308)

Téma, kterého se Fuks v publicistice i v pamětech dotýká a které odkazuje k jeho biografii, představuje rodinné zázemí. V rozhovorech se jen výjimečně objevují zmínky o otci, avšak pokaždé od tohoto tématu směřuje jinam.

Otec byl pracovníkem kriminální policie, za první republiky, samozřejmě. Vyrůstal jsem v rodině, kde kroužila tajemství vraždy; otec měl na starosti nejružnější případy. Nikdy nehovořil o faktech, ale atmosféra... Řekl bych, že byl obětí svého povolání – a já s ním.

(Spalovač před premiérou, 1969: 24)

A co hlavní postava z Příběhu kriminálního rady, měla nějaký vzor odvozený ze života?

Určitě ano. Nikoli v konkrétech (v příběhu), ale v pocitech. Vztah dcer a matek, synů a otců může být až smutný. Ovšem osobně se mě Příběh kriminálního rady v nejmenším netýká.

(O stylu, hororu a ironii, 1984: 4)

Můj otec sloužil u policie, ale původně byl italský legionář, velký vlastenec, zábor Sudet mu vzal dech. A to, co jsem z toho cítil, co na mě z něj vyzařovalo, to všechno mě přivedlo ke psaní. Ale ubezpečuji vás, že to všechno jsem si psal jen a jen pro sebe. Mě úžasně těšilo sprádat příběh. Pro mě psaní bylo ulehčení života, relaxace, prostě hezká věc.

(Literatura jako způsob poznání, 1993: 55)

Ani v memoárech spisovatel rodičům a vztahu k nim příliš pozornosti nevěnoval. Dozvídáme se, že otec sloužil během první světové války v Uhrách a ve Vídni, poté přešel do odboje jako italský legionář. Ve Vídni se Fuksovi rodiče seznámili. Paradoxně se o jeho dětství víc dozvídáme v Intermezzech J. Tušla, jenž o autorově rodinném zázemí prozrazuje následující: „Bylo to dětství jedináčka nikoliv rozmazlovaného a hýčkaného, jak by se dalo v poměrně dobře situované rodině očekávat, nýbrž jedináčka, kterému se rodiče nikdy příliš nevěnovali. Otec, vyšší policejní úředník, býval doma málo: byl přísný, vojensky strohý, nikdy moc nedával najevo své city a syn se ho bál. Matka, ač měli služku, se víc než dítěti věnovala sobě, manželovi, domácnosti a společenským povinnostem. Rodina žila uzavřeně, to bylo dáno povoláním a postavením otce i jeho povahou“ (Tušl 1995: 286).

Maskování jako projev autostylizace charakterizuje mluvčího nejen v beletristických textech. Lze předpokládat, že v publicistických příspěvcích naplňuje zadané role a svá tvrzení podporující vládnoucí stranu nemyslí vážně. V pamětech zamlčuje informace, a tak vytěšňuje to, co by ho mohlo v našich očích kompromitovat.

Dalšími prostředky autostylizace, které charakterizují mluvčího, jsou opět motivy jídla, pití, cestování, hudebního i výtvarného umění. Tyto motivy představují dokonce identifikující prvky mluvčího v publicistických textech a zvláště v pamětech. Jsou spjaté s autorovými zálibami a vášněmi. Dalšími motivy charakterizujícími osobnost autora jsou strach a zrcadla.

Všudypřítomným motivem je strach. Strach vyplývající ze spisovatelovy přirozenosti, z obavy, že za ni bude potrestán. František Cinger dodává: „Čím více se vracím k jeho knihám, vnímám autorův strach zaznamenaný v řádcích i mezi nimi. Nejde v nich o režimy, ani o staré či nové pořádky. Jde o strach. Strach z prozrazení něčeho, co je zdánlivě neomluvitelné, nepopíratelné, jako je příslušnost k rodině Davidově, jako je láska ženy k ženě

či v případě muže láska k muži. Jako by očekával, že se opět objeví jakási ‚vyšší‘ moc a vydělí ho ze společnosti ostatních. Jste vinen. Odsoudí ho k veřejnému nošení jiného cejchu. Cožpak se to za války i po ní už nestalo?“ (Cinger 2001: 38).

Zrcadla se zapsala do Fuksova života již v jeho dětství. Vzpomínky na návštěvu bludiště na Petříně ličí ve svých memoárech.

Bludiště, to byl zážitek. Kdo ho neměl možnost poznat, přišel o moc. Vepsalo se mi do duše „na věčné časy“. Bylo v romantickém novogotickém zámku s předstíraným padacím můstkem na řetězech. Můj první prožitek zrcadel, který hrál v mém životě svou roli. Zmínil jsem se o nich, když jsme procházeli kynžvartským zámkem a hlavně pak v mé poslední knize *Vévodkyně a kuchařka* je kapitola o zrcadlech – „pověstná a hodná největšího obdivu“, jak se psalo.

(Moje zrcadlo, 1995: 152)

Mezi zrcadly, která nás klamala, vedla cesta i do uliček slepých, což se nedalo hned poznat, a my jsme se musili pár kroků vracet zpátky a zkoušet to jinak. Rafinovanost zrcadel vězela v tom, že všechna byla zakončena stejnou gotickou ozdobou v podobě branky a ani na zemi nešlo hned poznat, co je zrcadlo a co volná cestička.

(Moje zrcadlo, 1995: 153–154)

Motiv zrcadel je výrazně tematizován v románu *Vévodkyně a kuchařka* v podobě knihy o zrcadlech, již vévodkyně čte. V románu se objevují celé pasáže z této knihy. Na jednu z nich odkazuje také ve svých pamětech v kapitole věnované *Vévodkyni a kuchařce* (strany 448–451).

A protože právě zrcadla, dají-li se proti sobě, obrazí sebe samé i v sobě samých, obrazí nekonečno, jak jsme o tom již díky Bohu psali, i prostor našeho života jest nekonečný. Žijeme v nekonečnu, což značí i věčné, k čemuž nám dopomohla nekonečná láska Boží a stále dopomáhej Bůh.

(Moje zrcadlo, 1995: 451)

Autor se obklopoval ve svém bytě zrcadly, na která vzpomíná například J. Tušl: „A samozřejmě zrcadla. Zrcadla, která, přišla-li návštěva – byla vycíděná, ‚vidoucí‘ a několikanásobně množovala ten kaleidoskop artefaktů, nebo, když šlo o někoho ‚domáciho‘, byla zakryta černým flórem“ (Tušl 1995: 117). Zrcadlo se v autorově osobním životě i v jeho tvorbě stává tradičním prostředkem zachycení portrétu, symbolizuje sebe-zobrazení.

Stejně jako v beletrii je i v publicistice a v pamětech autorský subjekt určován prostřednictvím způsobu vyprávění a témat, v nichž se odráží spisovatelova biografie i povahové rysy, a opětovně pomocí příznačných motivů.

Stylizační postupy sledované v předchozích kapitolách se vyskytují v publicistických textech a v memoárech a podílejí se na charakterizování autorské tvůrčí metody, proto je i v textech tohoto charakteru můžeme označit jako projev autostylizace.

Opakování – převážně jazykových složek – v textech publicistické povahy slouží mluvčímu k vystižení myšlenek, dojmů a postřehů. Se změnou politického klimatu se mění funkce tohoto opakování, které zvláště v 70. letech umožňuje autorovi zaplňovat text a vytvářet prostor pro úniky. Naopak opakováním tematických celků zahlcuje vzpomínkovou knihu detaily, což mu umožňuje vyhýbat se analýzám. Intertextovost v publicistice i pamětech slouží opět k navozování vztahů k názorům, postojům a dílům jiných, odkazuje také na jeho vlastní tvorbu. Pretexty, odkazy, citace pomáhají autorovi k prezentaci své osoby jako vzdělance, jímž bezesporu byl. Znejasňování a rozpornost jsou postupy, v nichž se opět odráží tvůrčí metoda a způsob práce se čtenářem, v případě publicistiky také s cenzurou. V publicistických textech tyto postupy autor realizoval pomocí opakování jazykových jednotek a socialistických frází. Předkládá tvrzení jako pravdivá, ale současně své čtenáře znejistňuje. Lze předpokládat, že sklon k mystifikaci a rozpornosti se odráží nejen v próze a soukromém životě,³⁴ ale analogicky také ve Fuksově publicistické činnosti, ačkoli v daných textech nemáme jednoznačné důkazy.

³⁴ Ze vzpomínek autorových přátel je známo, že si Fuks dělal z mocipánů „legrácky“. Jan Halas vzpomíná, jak mu spisovatel pomáhal sepsat projev k osmnáctému výročí osvobození: „Jak ‚fuksovka‘ v láhvi ubývala a řádky přibývaly, chechtali jsme se čím dál víc. Vznikla třístránková stupidita, absolutní špička v daném žánru, o které nikdo soudný nemohl pochybovat, zda je míněna vážně. [...] Celá škola řvala smíchy, jen paní ředitelka, která byla v ředitelně u vysílacího aparátu se mnou, doslova zatlačovala slzy dojetí“ (Halas 1995: 4). Obdobně vzpomíná na spisovatele jeho přítel J. Tušl. „Za léta našeho přátelství jsem byl svědkem mnoha Fuksových ‚klauniád‘ a to v nejrůznějších podobách. Vzpomínám si, jak se koncem jara 1981 – po právě skončeném sjezdu KSČ – obrátil na Láďu jeden rozhlasový redaktor, kterého jsem znal, s žádostí o ‚sjezdový ohlas‘. Tyto ‚ohlasy‘ se tehdy ‚vyráběly‘ při každé podobné příležitosti a umělci se jim – až na výjimky – vyhýbali jako čert kříži. Fuks vždycky odmítal s odůvodněním, že je velmi zaneprázdněn, nebo že se právě chystá odcestovat. V tomto případě redaktora osobně znal, byl k němu vlídnější než k jiným a po dlouhém přemlouvání nakonec souhlasil. Text si – jako vždy, když šlo o natáčení pro rozhlas – připravil písemně v určitém rozsahu a přečetl jej na mikrofon. Druhý den mi telefonoval – s předstíraným rozhořčením a špatně utajovanou ironií – že ‚oni to nebudou vysílat‘. Údajně pro nevyhovující kvalitu zvukového záznamu. Tuhle výmluvu jsem znal, používala se vždycky, když příspěvek ‚obsahově neprošel‘. Byl jsem zvědavý a zajel za Láďou do Dejvic, abych si text přečetl. Dnes skoro lituji, že jsem si ho neschoval. Měl jsem v rukou list papíru se snůškou bezobsažných frází vyhlížejících na první pohled intelektuálsky a kultivovaně. Avšak jako by to psal člověk z jiné planety, nebo přinejmenším z jiné, normální země. Fuks mi s raráškovskými světýlky za skly brýlí dokazoval, jak se ‚držel návodu‘. Ano, byla to ‚chvála sjezdu‘, nejenom toho skončeného, ale i všech předcházejících, včetně těch zakázaných. ‚Chvála‘ v totalitním rozhlase naprosto nevysílatelná a nepoužitelná. Přesto bylo téměř nemožné prokázat to autorovi jako záměr“ (Tušl 1995: 391).

Závěr

Základní stylizační postupy, jež byly sledovány a popisovány v předchozích kapitolách, se objevují v celé rozloze Fuksova díla a podílejí se na výstavbě beletristických i nebeletristických textů. Na základě pozorování lze konstatovat, že autor pomocí těchto principů dosahoval obdobných cílů, které je možné v jednotlivých textech více či méně zřetelně najít a pojmenovat. V případě postupů znejasňování a rozpornosti v textech publicistické povahy autor nezanechává ve svých příspěvcích tolik stop jako v textech prozaických, avšak obdobně jako v ostatních postupech lze i těmto principům přisuzovat stejné funkce v textech rozdílného charakteru. Stylizační postupy slouží autorovi k přesnému vyjádření a vystižení podstaty problematiky, o níž píše, dále k zamaskování důležitých sdělení, témat a odvádění pozornosti od nich. Tyto dvě funkce, k jejichž naplnění prostřednictvím stylizačních postupů autor ve všech textech směřoval, považuji za hlavní.

Mezi pozorovanými stylizačními postupy dominuje princip *opakování*, který se v dílech profiluje nejen jako svébytný postup, ale také se vztahuje k ostatním principům a pomáhá je spoluvytvářet. Opakování různorodých prvků autor užívá nejen v jednotlivých knihách a článcích, ale i v rámci prozaické i publicistické tvorby a v rámci celé své literární práce. Za druhý příznačný postup považuji *znejasňování a mystifikaci*. Tento princip je hojně realizován a uplatňován v autorově prozaické tvorbě a odkazuje na jeho sklon ke hře s adresáty, ale také s cenzurou. V publicistických textech můžeme jeho přítomnost a užívání odhadovat, avšak domnívám se, že tento postup byl autorovi natolik vlastní, že ho používal i v textech této povahy. Právě postup znejasňování a mystifikace umožňuje číst autorovu publicistiku jako snahu vyhovět režimním požadavkům a zároveň ironizovat a také klamat prostřednictvím znejistujících tvrzení. Další hojně využívaný postup představuje *intertextovost* – pomocí cizích textů autor odkazuje na názory jejich mluvčích, které případně dále rozvíjí, charakterizuje jimi své postavy a sám sebe pomocí těchto textů prezentuje jako vzdělance. Odkazy na socialistické teoretiky i oficiální autory mu pomáhají vyjadřovat loajalitu vůči režimu. Dalším postupem je *rozpornost*, jež je realizována především prostřednictvím míšení prvků a projekcí fikce a skutečností v beletrii a podložených a zavádějících tvrzení v publicistice. Rozpornost vede k znejistování čtenáře: ten obtížně rozlišuje mezi realitou, představou, hrou.

Sledované postupy *opakování*, *intertextovosti*, *znejasňování a mystifikace* i *rozpornosti* se podílejí na vytváření *autostylizace*. Autorský subjekt pomáhají určit, definovat, pojmenovat a charakterizovat. Přítomnost stejných motivů v beletrii i publicistice charakterizuje

mluvčího, který tak upozorňuje na své záliby, oblíbené předměty i motivy. Stejně typický je pro autora sklon k mystifikaci, jež ho pomáhá určovat, častá je také tendence k odkazování a navazování na cizorodé texty. Rozporností se vyznačuje autorovo dílo jako celek ve vztahu k jeho přesvědčení, že vše, co o osobě spisovatele čtenář potřebuje vědět, je obsaženo v jeho díle. Podstatná část prozaické tvorby Ladislava Fukse tematizuje zlo (perzekuci jedince jiným jedincem či mocenským systémem) a hlásí se k boji proti němu. Kromě beletrie však Fuks psal pravidelně publicistické texty, z nichž jeho osobnost vychází – především v době normalizace – velice kontroverzně. Na jedné straně se autor profiluje jako sympatizant vládnoucího politického systému, prokazující mu loajalitu. Na straně druhé nemůžeme přehlédnout signály nevážnosti a maskování, dovolující konstatovat, že s velkou pravděpodobností „hrál“ s mocipány hry, které realizoval prostřednictvím sledovaných postupů, jež poukazují i na pravděpodobnou přítomnost autorovy snahy oklamat cenzuru a zároveň „přežít“ jako spisovatel z povolání v nelehké době.

V této diplomové práci byly pojmenovány – a na příznačných příkladech dokumentovány – stylizační postupy typické pro Fuksovy texty rozdílné povahy. Každý z těchto postupů by přitom mohl být sledován a analyzován hlouběji. Cílem jejich souborného pojednání bylo ukázat, jak se podílejí na výstavbě sledovaných textů v různých rovinách, od jazykové po významovou, a osvětlit blíže autorovy metody práce. Pozorování daných postupů na prozaickém i publicistickém materiálu umožňuje postihnout, jak autor tyto postupy v textech různé povahy používá a jakých cílů jimi dosahuje. Na základě srovnávání sledovaných postupů lze soudit, že autor užíval konkrétní postup k dosažení jistého cíle obdobně v beletrii i v publicistice. Porovnáním jsme tak dosáhli usouvztažnění textů různé povahy a poukázali jsme na paralelní užívání postupů k naplňování obdobných záměrů. Tato souvztažnost napomáhá číst autorovy publicistické příspěvky s ohledem na jeho prozaickou tvorbu a hledat v publicistice srovnatelné tendence (snahu maskovat a znejasňovat výpověď, zvláště v 70. letech), které spisovatel realizoval ve svých prózách. Nabízí se možnost číst texty Ladislava Fukse z tohoto hlediska znovu, jinak a lépe jim porozumět.

Seznam prostudované a použité literatury

DÍLO LADISLAVA FUKSE

a) PROZAICKÉ KNIHY

Pan Theodor Mundstock. Praha, Československý spisovatel, 1963.

Mí černovlasí bratři. [1964] In: *Smrt morčete*. 1. vydání v tomto uspořádání. Praha, Odeon, 2005.

Variace pro temnou strunu. [1966] 3. vydání. Praha, Československý spisovatel, 1989.

Spalovač mrtvol. [1968] 2. vydání. Praha, Mladá fronta, 1983.

Smrt morčete. [1969] 1. vydání Odeonu. Praha, Odeon, 2005.

Myši Natálie Mooshabrové. [1970] 2. vydání. Praha, Odeon, 1977.

Příběh kriminálního rady. Praha, Československý spisovatel, 1971.

Nebožtíci na bále. [1972] 2. vydání. Praha, Československý spisovatel, 1989.

Oslovení ze tmy. Svědectví o vítězství tvora Arjeha. Praha, Melantrich, 1972.

Návrat z žitného pole. Praha, Československý spisovatel, 1974.

Pasáček z doliny. [1977] 2. vydání. Praha, Československý spisovatel, 1986.

Křišťálový pantoflíček. Příběh dětství a mládí Julia Fučíka. Praha, Československý spisovatel, 1978.

Obraz Martina Blaskowitze. [1977] 3. vydání. Praha, Odeon, 2004.

Věvodkyně a kuchařka. [1977] 3. vydání. Praha, Odeon, 2006.

b) VZPOMÍNKOVÁ KNIHA

Moje zrcadlo. Vzpomínky, dojmy, ohlédnutí. Praha, Melantrich, 1995.

c) PUBLICISTICKÁ TVORBA

1964

Intelligence a dnešek. *Plamen* 6, č. 11, s. 66–67.

Je nebo není zájem o protifašistickou literaturu. *Čtenář* 16, č. 11, s. 399.

K povídkám Mí černovlasí bratři. *Nové knihy*, č. 5, s. 1.

O zdrojích a smyslu literatury. (Rozmlouval Jiří Opelík). *Kulturní tvorba* 2, č. 38, s. 6.

Rozhovor s Ladislavem Fuchsem. (Rozmlouvala Věra Dvořáková). *Knižní kultura* 1, č. 4, 111–112.

1966

Anketa. *Orientace* 1, č. 2, s. 30–34.

Literatura „prostého“ člověka. *Impuls* 1, č. 12, s. 931–932.

Odpověď nerytířskému hrdinovi. *Literární noviny* 15, č. 28, s. 4.

Proč píše tak jak píše. *Čtenář* 18, č. 11, s. 363.

S Ladislavem Fuksem nad třetí knihou. (Rozmlouval Ladislav Malý). *Nové knihy*, č. 43, s. 1.

Spisovatelé a kritici. *Literární noviny* 15, č. 18, s. 5.

Variace na téma lidskosti. S L. Fuksem nad jeho novým románem. (Rozmlouval Vlastimil Vrabec). *Svobodné slovo* 22, č. 290, s. 5.

1967

Anketa o novém románu. *Orientace* 2, č. 1, s. 21.

Ke sjezdu Svazu československých spisovatelů. *Zlatý máj* 11, č. 6, s. 351–352.

Můj tip. *Literární noviny* 16, č. 35, s. 2.

Nepodceňujme naši kulturu. (Rozmlouvala Milena Mášová). *Rudé právo* 47, č. 31, s. 5.

Otázky pro L. Fukse, autora románu *Spalovač mrtvol*. *Nové knihy*, č. 25, s. 4.

Profesionalismus v literatuře. *Sešity pro mladou literaturu* 2, č. 14, s. 14.

Setkání s Ladislavem Fuksem. (Zpracoval Richard Popel). *Čtenář* 19, č. 7, s. 227–228.

Zeptali jsme se před sjezdem a odpověděli nám. *Literární noviny* 16, č. 23, s. 4–5.

1968

Dvě stránky pro Ladislava Fukse. (Rozmlouval Petr Kabeš). *Sešity pro literaturu a diskusi* 3, č. 25, s. 46–47.

Knihy těchto dnů. *Nové knihy*, č. 43, s. 1.

Ladislav Fuks a jeho Spalovač mrtvol. Se spisovatelem o jeho filmové práci a plánech. (Rozmlouval Vlastimil Vrabec). *Svobodné slovo* 24, č. 199, s. 4.

Mravní povinnost umění. *Hlas revoluce* 21, č. 4, s. 5.

Odkud s kým a kam. *Literární listy* 1, č. 1, s. 4.

Odpovídá dvanáct spisovatelů (plus jeden). *Zítřek* 1, č. 5, s. 10.

Slovo má spisovatel Ladislav Fuks. (Zaznamenal Aleš Fuchs). *Lidová demokracie* 24, č. 110, s. 5.

Spalovač mrtvol: Rozhovor nejméně čtvrt roku před premiérou. (Rozmlouval Vladimír Bystrov). *Svobodné slovo* 24, č. 279, s. 4.

1969

Co děláte, pane Fuksi? (Rozmlouval Vojtěch Měšťan). *Práce* 25, č. 57, příloha, s. 6.

Na návštěvě u Ladislava Fukse. (Rozmlouvali Irena Zítková a Václav Falada). *Mladá fronta* 25, č. 260, s. 4.

Spalovač před premiérou. (Rozmlouval Pavel Landa). *Svět v obrazech* 25, č. 4, s. 24–25.

1972

Červený praporek na mapě mého života. *Tvorba* 38, č. 40, příloha LUK, s. 6.

Svědectví Ladislava Fukse. (Rozmlouvala Milena Veselá). *Glosy ze Strahova*, č. 16, s. 11–12.

1973

Ladislav Fuks. (Rozmlouval Jaroslav Jung). *O knihách a autorech*, podzim, s. 5.

Odkaz Února a současná česká literatura. Projevy Únor a literatura, příspěvky přednesené na semináři 6. března 1973. *Literární měsíčník* 2, č. 6, s. 59–61.

Pět minut s Ladislavem Fuksem. (Rozmlouvala Jiřina Trojanová). *Československý voják* 22, č. 10, s. 21.

Vánoční anketa. *Práce* 29, č. 305, s. 6.

1974

Člověk mezi ocelí. *Literární měsíčník* 3, č. 4, s. 49–57.

Inspirace. (Rozmlouval Otakar Brůna). *G* 10, č. 2, s. 4.

Vyznání Ladislava Fukse. (Rozmlouval Přemysl Veverka). *Květy* 24, č. 32, s. 36–37.

Živá slova. *Rozhlas* 41, č. 25, s. 2.

1975

Gramofon a já. *G* 11, č. 1, s. 9.

Hrdina díla, angažovanost. Souvislosti / perspektivy / problémy. *Literární měsíčník* 4, č. 6, s. 123.

Několik vzpomínek po třiceti letech. *Tvorba* 39, č. 14, LUK, s. 4–5.

Vývoj a úkoly české socialistické literatury. *Literární měsíčník* 4, 1975, č. 2, s. 83.

Vyznání Ladislava Fukse. (Rozmlouval Aleš Fuchs). *Práce* 31, č. 201, s. 6.

Zápisky z Bruntálska. Vyzvání na cestu. Zpráva o pobytu delegace Svazu českých spisovatelů na severní Moravě. *Literární měsíčník* 4, č. 2, s. 37–38.

1976

Jednota člověka a společnosti. (Rozmlouvali Svatoslav Svoboda a Eva Vondrášková). *Literární měsíčník* 5, č. 6, 62–64.

Ladislav Fuks o své práci na novém románu *Pasáček z doliny*. *O knihách a autorech*, léto, s. 2.

Několik poznámek k vědeckofantastické literatuře. *Tvorba* 40, č. 28, příloha LUK, s. 4–5.

O věcech všedních i svátečních. Rozhovor s Ladislavem Fuksem, členem občanského výboru č. 95 v Praze-Dejvicích. (Autor neuveden). *Tvorba* 40, č. 40, s. 10–11.

Zamyšlení nad morálkou, knihami a naší současností. *Literární měsíčník* 5, č. 4, s. 82–88.

1977

Anketa. *Tvorba* 41, č. 8, s. 9.

Co řekli spisovatelé o svém sjezdu. *Lidová demokracie* 33, č. 53, s. 5.

Navštívili jsme PhDr. Ladislava Fukse, spisovatele. *Besedy naší vesnice* 9, č. 9, s. 12.

Nebojíte se o literaturu v době rozmachu techniky? Rozhovor se spisovatelem Ladislavem Fuksem. (Připravil Petr Prouza). *Naše rodina* 9, č. 37, s. 5.

Několik poznámek autora k Myším Natálie Mooshabrové a k literatuře vůbec. In: *Myši Natálie Mooshabrové*. Praha, Odeon, s. 7–12.

Z diskusních příspěvků na 2. sjezdu SČS. *Literární měsíčník* 6, č. 5, s. 25–26.

Z národů ať jsme různých. Setkání spisovatelů z 32 zemí v Sofii v červnu 1977. *Tvorba* 41, č. 27, s. 14.

1978

Na téma: hrdinství. Se spisovatelem Ladislavem Fuksem. (Rozmlouvala Dagmar Ouřadová). *Mladá fronta* 34, č. 242, s. 4.

1979

O odpovědnosti. *Literární měsíčník* 8, č. 8, příloha Dílna, s. 133–134.

O potřebě branné tematiky. *Československý voják* 28, č. 20, s. 12–13.

Z tvůrčí dílny zasloužilého umělce Ladislava Fukse. *Svět v obrazech* 35, č. 7, s. 15.

1980

Mezi realitou a světem snů. Rozhovor s Ladislavem Fuksem. (Rozmlouvala Olga Hrivňáková). *Práce* 36, č. 153, s. 6.

Řekli o sobě. *Nové knihy*, č. 29, s. 4.

1981

Literatura a dnešek. *Tvorba* 45, 1981, č. 45, s. 7.

Válka není nevyhnutelná. *Rudé právo* 61, 21. 11., s. 5.

1982

Kdo je hrdinou. (Zpracoval František Cinger). *Rudé právo* 62, č. 53, s. 5.

Se zasloužilým umělcem Ladislavem Fuksem nad jeho připravovanou knihou Vévodkyně a kuchařka. (Rozmlouval Vilém Nejtek). *O knihách a autorech*, podzim, s. 21.

Zamyšlení o vlastní tvorbě. *Tvorba* 46, č. 5, příloha KMEN, s. 4.

1983

Dobrý voják Švejk ve dvojím světě. *Rudé právo* 63, 28. 4., s. 3.

Jubilant. (Rozmlouval Václav Tikovský). *Československý voják* 32, č. 19., s. 8-9.

Literární kuchař. O novém románu, ale i zrcadlech a kuchyni. (Rozmlouvala Zuzana Pšenícová). *Večerní Praha* 29, č. 187, s. 6.

O literárním kritikovi, knize a čtenáři. *Tvorba* 47, č. 20, příloha KMEN, s. 3.

Ohlédnutí s L. Fuksem. K dnešní šedesátce českého prozaika. *Svobodné slovo* 39, č. 226, s. 11.

Pět minut s autorem. (Rozmlouval Jiří Pražák). *Československý voják* 32, č. 7, s. 10.

Život lidstva se nerodí dnes. Co má dělat poezie. *Rudé právo* 63, č. 280, s. 5.

1984

Co nám přinesl rok 1984. *Mladá fronta* 40, č. 308, s. 4.

Jubilující nakladatelství. Československý spisovatel slaví 35. narozeniny. *Mladá fronta* 40, č. 254, s. 4.

O stylu, hororu a ironii. Rozhovor s Ladislavem Fuksem. (Rozmlouval Jaroslav Fatka). *Tvorba* 48, č. 36, příloha KMEN, s. 4.

1985

Plány Ladislava Fukse. (Rozmlouval Petr Volf). *Práce* 41, č. 174, s. 6.

1986

Dvě minuty s Ladislavem Fuksem. (Rozmlouvala Nad'a Klevisová). *Tvorba* 49, č. 5, příloha KMEN, s. 2.

Prozaik nemusí spěchat. (Rozmlouval Jan J. Vaněk). *Signál* 22, č. 9, s. 7.

1987

Mravná misia literatúry. (Rozhovor s Ladislavom Fuksom. Rozmlouval L'uboš Jurík). *Romboid* 22, č. 1., s. 44–50.

Nejsem pesimista. *Rudé právo* 68, č. 232, s. 5.

Se zasloužilým umělcem Ladislavem Fuksem hovoříme na téma: ROMÁN. (Rozmlouvala Zdena Líkařová). *Tvorba* 49, č. 41, příloha KMEN, s. 4.

1988

Jedinečnost žití. (Rozmlouval Václav Tikovský). *Československý voják* 37, č. 20, s. 12–13.

Optimismus nedává námět, ale zpracování. Dnes slaví spisovatel Ladislav Fuks 65. narozeniny. (Rozmlouval Libor Ševčík). *Mladá fronta* 44, č. 226, s. 4.

Sestup k člověku. K pětadesátinám spisovatele Ladislava Fukse. (Rozmlouval Jiří Strnad). *Večerní Praha* 34, č. 189, s. 4.

1989

Mluvím-li o zlu, chci, aby vyniklo dobro. (Rozmlouvala Vladimíra Bohatová). *Rudé právo* 70, č. 266, příloha Haló sobota, č. 45, s. 8.

Psychologie literární tvorby. *Kmen* 2, č. 20, s. 1 a 3.

Uvážlivost a moudrost. *Kmen* 2, č. 16, s. 1.

1990

Láska k bližnímu svému. Rozhovor s Ladislavem Fuksem. (Rozmlouval Jiří Tušl). *Literární revue* 19, č. 5., s. 50-55.

1991

Literatúra je mocná, ale nie všemocná (Stretnutie s Ladislavom Fuksom. Rozmlouvala Anna Mikušťáková). *Romboid* 26, č. 7, s. 58–63.

Příštích sto a tisíc let. Rozhovor s prozaikem Ladislavem Fuksem. (Rozmlouval Jiří Tušl). *Tvorba* 52, č. 25, s. 4–5.

1992

Kéž bych se mýlil! Spisovatel Ladislav Fuks o zlu i dobru, dětství, osamělosti a hlavně o lidech. (Rozmlouval Milan Cais). *Rudé právo* 2, č. 268, s. 9.

Ladislav Fuks 20 otázek. Mistr napětí, vyzývatel hrůzy a osvoboditel tajemna. (Rozmlouval Ota Linhart). *Playboy* 2, č. 2, s. 115–118.

Temná hodinka. (Rozmlouvala Milena Nyklová). *Nové knihy*, č. 42, s. 11.

Z očí do očí. S Ladislavem Fuksem o judaismu, víře v Boha a smyslu života. (Rozmlouval Jiří Tušl). *A – almanach autorů* 4., s. 16–20.

1993

Čas zrcadel. Čas je svěřací kazajka, říká Ladislav Fuks. (Rozmlouvala Alena Ježková). *Interview* 2, č. 7, s. 20–24.

Literatura jako způsob poznání. Rozhovor s Ladislavem Fuksem. (Rozmlouval Karel Hvízďala). *Mladý svět*. Roč. 35, č. 39, s. 54–56.

Nešíří se opět fáma – jako s tou rakví? (Rozmlouvala Olga Hrivňáková). *Svobodné slovo* 49, č. 217, příloha Slovo na sobotu, s. 3.

Spisovatel Ladislav Fuks. Co děláte, o čem přemýšlíte? (Zpracoval(a) /zl/). *Svobodné slovo* 49, č. 35, s. 6.

Vévoda a kuchař. Mistr české prózy Ladislav Fuks na prahu životního jubilea. (Připravil Pavel Vašák). *Svobodné slovo* 49, č. 217, příloha Slovo na sobotu, s. 3.

1994

Být dárce i příjemcem lidskosti. Z myšlenek a úvah spisovatele Ladislava Fukse. (Podepsáno (pol)). *Svobodné slovo* 50, č. 225, příloha Slovo na neděli, s. 3.

b) O ŽIVOTĚ A DÍLE LADISLAVA FUKSE

BAUER, Michal: Fuksovy povídkové juvenilie: Od Kchonyho cesty do světa k Mým černovlasým bratrům. *Tvar* 14, 2003, č. 15, s. 16–18.

BAUER, Michal: Příprava vydání románu Pan Theodor Mundstock od Ladislava Fukse. *Tvar* 12, 2001, č. 20a+21b, 14–15.

BUBENÍČEK, Petr: Tematizace bestiality ve Fuksově Spalovači mrtvol. In: *Sborník prací FF brněnské univerzity. Bohemica litteraria. Řada literárněvědná bohemistická (V)*. Roč. 50, 2002, č. 4, s. 126–130.

CIMICKÝ, Jan: Jak jsme v Harrachově udíleli Nobelovu cenu. In: *In flagranti*. Praha, Hart, 2002, s. 99–110.

CINGER, František: Kytička Ladislavu Fuksovi. *Rudé právo* 4, 1994, č. 200, s. 7.

CINGER, František: Ladislav Fuks, Josef Roth a Hermann Hesse, neboli třikrát o nemocném světě, třikrát o člověku na pomezí epoch. In: *In flagranti*. Praha, Hart, 2002, s. 111–124.

CINGER, František: Znalec duše, zvláště její úzkosti (Ladislav Fuks). In: *Bylo jich deset aneb Rozhovory se smrtelnými nesmrtelnými*. Praha, Eminent; Knižní klub, 2001, s. 33–52.

DĚJINY ČESKÉ LITERATURY 1945–1989. Díl III. a IV. Hl. red. P. Janoušek. Praha, Academia, 2008.

DOKOUPIL, Blahoslav: Ladislav Fuks: Vévodkyně a kuchařka. In: *Slovník české prózy 1945–1994*. Ed. B. Dokoupil a M. Zelinský, Ostrava, Sfinga, 1994, s. 89–91.

DOSTÁL, Vladimír: Mládě v krajkoví motivů. In: *Zrcadla podél cesty*. Praha, Československý spisovatel, 1987: 181–188.

DOSTÁL, Vladimír: Větší funebrácká pohádka. In: *Zrcadla podél cesty*. Praha, Československý spisovatel, 1987, s. 85–89.

FALTEISEK, Lubor: Osamělost dejvického spisovatele. In: *In flagranti*. Praha, Hart, 2002, s. 89–94.

GILK, Erik: Normalizační prózy Ladislava Fukse. In: *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Moravica* 6. Olomouc, Univerzita Palackého, 2008, s. 213–217.

GILK, Erik: Hrůza a poroba: Ladislav Fuks v době normalizace. *Tvar* 19, 2008, č. 3, s. 9.

GILK, Erik: Pocit ghetta: Židé v prozaických dílech Ladislava Fukse. *Tvar* 20, 2009, č. 4, s. 10–11.

HALAS, Jan: Ladislav Fuks. *Literární noviny* 6, 1995, č. 12, s. 4.

HAMAN, Aleš: Dvě (marné?) cesty ke spáse. In: *Východiska a výhledy*. Praha, Torst, 2002, s. 391–394.

- HAMAN, Aleš:** Obraz Ladislava Fukse v akademické literární vědě normalizačního období. *Tvar* 14, 2003, č. 15, s. 19.
- HEŘMAN, Zdeněk:** Český i světový. *Svobodné slovo* 86, 1994, č. 200, s. 7.
- HODROVÁ, Daniela:** Umění množin. *Orientace* 3, 1968, č. 4, s. 82–94.
- HOFFMANN, Bohuslav:** Český postmoderní román. *Čtenář* 42, 1990, č. 6, s. 181–183.
- HOMOLÁČ, Jiří:** *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Praha, Karolinum, 1996.
- CHALOUPKA, Otakar:** Tajemství Ladislava Fukse. In: *In flagranti*. Praha, Hart, 2002, s. 125–132.
- KANTŮRKOVÁ, Eva:** Ladislav Fuks. In: *Záznamy paměti*. Praha, Hynek, 1997, s. 51–90.
- KOMÁREK, Karel:** Ladislav Fuks: Myši Natálie Mooshabrové. In: *Slovník české prózy 1945–1994*. Ed. B. Dokoupil a M. Zelinský, Ostrava, Sfinga, 1994, s. 87–88.
- KOSKOVÁ, Helena:** Variace na kavkovské struně (Ladislav Fuks). In: *Hledání ztracené generace*. Praha, H&H, 1996, s. 140–147.
- KOŘÍNKOVÁ, Drahomíra:** Motivická výstavba Fuksova Spalovače mrtvol. *Česká literatura* 25, 1977, č. 6, s. 531–538.
- KOŠNAROVÁ, Veronika:** Smích za nehty zalezlý: Několik poznámek ke grotesknímu modelu zobrazování v prózách Ladislava Fukse. *Tvar* 17, 2006, č. 16, s. 6–7.
- KOVALČÍK, Aleš:** *Tvář a maska. Postavy Ladislava Fukse*. Praha, H&H, 2006.
- KOŽMÍN, Zdeněk:** K problematice stylového principu prózy. *Impuls* 1, 1966, č. 2, s. 89–93.
- KOŽMÍN, Zdeněk:** Variace a absurdita. *Orientace* 3, 1968, č. 3, s. 74–78.
- KUDRNÁČ, Jiří:** Ladislav Fuks: Pan Theodor Mundstock. In: *Slovník české prózy 1945–1994*. Ed. B. Dokoupil a M. Zelinský, Ostrava, Sfinga, 1994, s. 81–83.
- LEDERBUCHOVÁ, Ladislava:** Ladislav Fuks a literární mystifikace. *Česká literatura* 34, 1986, č. 3, s. 234–243.
- MACURA, Vladimír:** K typologii autostylizací v Slezských písních. *Česká literatura* 20, 1972, č. 3, s. 193–211.
- MAGDOŇ, Lubomír:** Ladislav Fuks: Spalovač mrtvol. In: *Slovník české prózy 1945–1994*. Ed. B. Dokoupil a M. Zelinský, Ostrava, Sfinga, 1994, s. 85–87.
- MAGDOŇ, Lubomír:** Účelovost a účelnost Fuksových memoárů. *Bohemistika* 1, 2001, č. 4, s. 293–300.
- MACHÁČEK, Lubomír:** Demiurg, paní Mooshabrová a kněžna Augusta Thálská. In: *In flagranti*. Praha, Hart, 2002, s. 103–110.

MERHAUT, Luboš: Blahoslavené metody a postupy Ladislava Fukse. *Literární noviny* 5, 1994a, č. 44., s. 7.

MERHAUT, Luboš: *Cesty stylizace (Stylizace, „okraj“ a mystifikace v české literatuře přelomu devatenáctého a dvacátého století.* Praha, ÚČL AV ČR, 1994b.

MERHAUT, Luboš: Nelehká cesta za poznáním zla. *Česká literatura* 37, 1989, s. 398–412.

MERTL, Věroslav: Ladislav Fuks. In: *Tiché zahrady. Medailony, eseje, glosy.* Brno, Host, 1998, s. 197–206.

MERTL, Věroslav: Bázlivý, osamělý, zranitelný... Ladislavu Fuksovi. In: *Časy a nečasy. Malé paměti.* České Budějovice, Růže, 2005, s. 124–131.

MORAVCOVÁ, Jitka: Jak zůstal v mé paměti. In: *In flagranti.* Praha, Hart, 2002, s. 87–88.

MRAVCOVÁ, Marie: Normalizovaný „román“ Ladislava Fukse. In: *Normy normalizace.* Ed. J. Wiendl. ÚČL AV ČR a SzU Opava, 1996, s. 14–19.

MUKAŘOVSKÝ, Jan: Záměrnost a nezáměrnost v umění. In: *Studie z estetiky.* Praha, Odeon, 1966, s. 89–108.

NOVOTNÝ, Vladimír: Zemřel Ladislav Fuks. *Práce* 50, 1994, č. 200, s. 11.

OPELÍK, Jiří: Hromádka nových českých románů. In: *Nenáviděné řemeslo. Výbor z kritik 1957–1968.* Praha, Československý spisovatel, 1969, s. 172–192.

OPELÍK, Jiří: Ladislav Fuks. In: *Slovník českých spisovatelů.* Ed. R. Havel a J. Opelík. Praha, Československý spisovatel, 1964, s. 110.

OPELÍK, Jiří: Spalovač mrtvol. In: *Nenáviděné řemeslo. Výbor z kritik 1957–1968.* Praha, Československý spisovatel, 1969, s. 193–195.

OPELÍK, Jiří: Událost. In: *Nenáviděné řemeslo. Výbor z kritik 1957–1968.* Praha, Československý spisovatel, 1969, 117–119.

PEŇÁS, Jiří: Prasklé zrcadlo Ladislava Fukse. Vzpomínky z kabinetu umělých květin a operních árií. In: *Deset procent naděje. Výbor z publicistiky 1995–2001.* Praha, DOKOŘÁN, 2002.

PEŇÁS, Jiří: Spisovatel Ladislav Fuks byl osloven ze tmy. *MF Dnes* 5, 1994, 1988., s. 11.

POHORSKÝ, Miloš: Úzkostné sny Ladislava Fukse. *Česká literatura* 20, 1972, č. 2, s. 151–164.

POHORSKÝ, Miloš: Variace na Fuksově struně. *Plamen* 9, 1967, č. 2, s. 21–26.

PROUZA, Petr: Vyznání a zmrzlina pro Ladislava Fukse. In: *In flagranti.* Praha, Hart, 2002, s. 95–98.

PYTLÍK, Radko: K interpretaci literárního díla ze současnosti. Nad románem Ladislava Fukse Vévodkyně a kuchařka. *Česká literatura* 32, 1984, č. 4, s. 344–351.

- PYTLÍK, Radko:** Zrcadlový obraz duše. *Literární měsíčník* 12, 1983, č. 7, s. 46–48.
- RULF, Jiří:** Ladislav Fuks. In: *Literáti. Příběhy z dvacátého století*. Praha a Litomyšl, Paseka, 2002, s. 119–128.
- SLABOCHOVÁ, Dana:** K autorské strategii mezitextového navazování na antickou literaturu. *Listy filologické* 117, 1994, s. 292–304.
- SUCHOMEL, Milan:** Meze metody. *Host do domu* 14, 1967, č. 10, s. 63–64.
- SVOBODA, Richard:** Ladislav Fuks: Variace pro temnou strunu. In: *Slovník české prózy 1945–1994*. Ed. B. Dokoupil a M. Zelinský, Ostrava, Sfinga, 1994, s. 83–85.
- SVOZIL, Bohumil:** Konstanty a proměny Ladislava Fukse. *Tvorba* 47, 1983, č. 38, s. 3.
- ŠEBESTÍK, Ivo:** Téma smrti v díle Ladislava Fukse. In: *In flagranti*. Praha, Hart, 2002, s. 81–85.
- ŠKRABALOVÁ, Marie:** *Ladislav Fuks. Personální bibliografie k 65. výročí narození autora*. Knihovna SK ROH Otrokovice, 1988.
- ŠKVORECKÝ, Josef:** Dobrý člověk v nedobré době. In: *Podivný pán z Providence a jiné eseje*. Praha, Ivo Železný, 1999, s. 280–293.
- TUŠL, Jiří:** ...a co bylo za zrcadlem. In: *Moje zrcadlo. Vzpomínky, dojmy, ohlédnutí*. Praha, Melantrich, 1995.
- TUŠL, Jiří:** Zamlžené zrcadlo Ladislava Fukse. In: *In flagranti*. Praha, Hart, 2002, s. 67–77.
- VLAŠÍN, Štěpán:** Prozaik humanity a soucitu. K padesátinám Ladislava Fukse. *Tvorba* 39, 1973, č. 39, s. 8.
- VLAŠÍN, Štěpán a kol.:** *Slovník literární teorie*. Praha, Československý spisovatel, 1977.
- VLAŠÍNOVÁ, Drahomíra:** Ladislav Fuks. In: *Slovník českých spisovatelů od roku 1945. Díl 1, A–L*. Ed. P. Janoušek. Praha, Brána, 1995, s. 189–190.
- VLAŠÍNOVÁ, Drahomíra:** Typy intertextovosti v prózách Ladislava Fukse. In: *Pohledy na českou literaturu dvou století*. Opava, Slezská univerzita, Filozoficko-přírodovědecká fakulta – Ústav bohemistiky a knihovnictví, 2000, s. 144–147.
- VŠETIČKA, František:** Dualita Pana Theodora Mundstocka. *Česká literatura* 21, 1973, č. 3, s. 262–270.
- VŠETIČKA, František:** Kompozice Fuksova románu Variace pro temnou strunu. *Česká literatura* 20, 1972, č. 1, s. 65–71.
- WEISS, Tomáš:** Nelehký úděl doktora Fukse. Před osmdesáti lety se narodil autor Pana Theodora Mundstocka. *Respekt* 13, 2003, č. 39, s. 22.
- ŽELEZNÁ, Anna:** Ženské postavy v prózách Ladislava Fukse. *Tvar* 11, 2003, č. 17, s. 16.